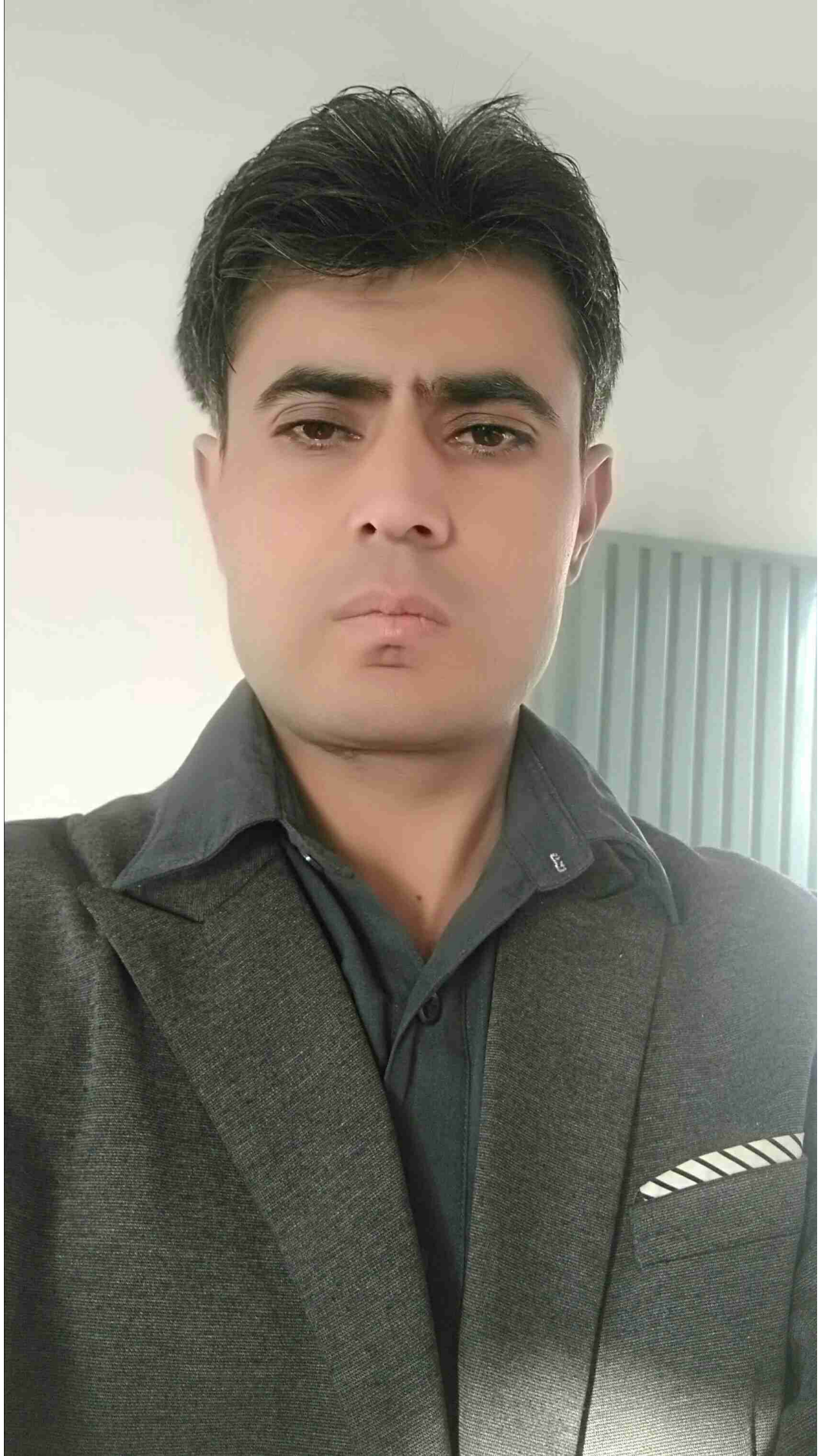
افسانے کی حمایت میں

Aurangzeb Qasmi
Subject Specialist
G.H.S.S Qasmi Mardan KPK

شمس الرحمٰن فاروقی

مکتبہ جامعہ لمیٹڈ دہلی

افسانے کی حمایت میں

نظرثانی اور اضافہ شدہ اشاعت

شمس الرحمٰن فاروقی

مکتبہ جامعہ لمیٹڈ
نئی دہلی

Afsaney Ki Himayat Main
(Literary Criticism)
By: Shams -ur- Rahman Faruqui
Rs.175/-

صدر دفتر

مکتبہ جامعہ لمیٹڈ، جامعہ نگر، نئی دہلی ۔110025

شاخیں

مکتبہ جامعہ لمیٹڈ، (ایر کنڈیشنڈ) بھوپال گراؤنڈ، جامعہ نگر، نئی دہلی ۔110025

مکتبہ جامعہ لمیٹڈ ۔ اردو بازار ۔ جامع مسجد دہلی ۔110006

مکتبہ جامعہ لمیٹڈ ۔ پرنس بلڈنگ ۔ ممبئی 400003

مکتبہ جامعہ لمیٹڈ یونی ورسٹی مارکیٹ ۔ علی گڑھ ۔202002

اشاعت اول: مکتبہ جامعہ لمیٹڈ، نئی دہلی ۱۹۸۲ء

اشاعت دوم: (اضافہ و تصحیح شدہ اشاعت)، شہرزاد، کراچی، ۲۰۰۴ء

اشاعت سوم: مکتبہ جامعہ لمیٹڈ، مارچ ۲۰۰۶ء   تعداد: 500   قیمت: -/175 روپے

لبرٹی آرٹ پریس (پروپرائٹرز: مکتبہ جامعہ لمیٹڈ) پٹودی ہاؤس، دریا گنج، نئی دہلی ۔۲ میں طبع ہوئی

اسلم فرخی کے لیے

پر بافتہ آیند بہم طوطی و بلبل
در مجلس احباب مگر گل شکرے ہست

فہرست

یہ سنا تھا میرؔ ہم نے کہ فسانہ خواب لا ہے
تری سرگذشت سن کر گئے اور خواب یاراں

دیباچہ

یہ کتاب پہلی بار مئی، ۱۹۸۲، میں چھپی تھی اور بہت جلد کمیاب ہوگئی۔ یہ میری خوش نصیبی ہے کہ پھر بھی اس کتاب کے اکثر مضامین ارباب نقد ونظر کی توجہات کے محاذ میں رہے۔افسانے کی شعریات اور نظری تنقید کے بارے میں میرے بہت سے خیالات سے اختلاف کیا گیا اور بعض دوستوں نے کڑی نکتہ چینیاں بھی کیں۔ اس گہما گہمی کا نتیجہ یہ تو ضرور ہوا کہ گذشتہ بیس بائیس برس میں افسانے پر نظری تنقید بہت لکھی گئی اور میدان نقد میں افسانے کو مناسب جگہ ملی، اسے پہلے کی طرح متحشی کر کے نہ رکھا گیا۔"افسانے کی حمایت میں" نام کے تین مضامین پر بطور خاص جو بحثیں ہوئیں ان کا بہت خفیف سا پرتو اس کتاب کے ان مضامین میں مل سکے گا جو ۱۹۸۱ کے بعد لکھے گئے اور جنھیں میں نے اس ایڈیشن میں شامل کر لیا ہے۔ لیکن مجموعی طور پر میں نے کتاب کو انھیں باتوں تک محدود رکھا ہے جن کی معنویت میرے خیال میں وقتی نہیں ہے۔ ایک بات یہ بھی ہے کہ نکتہ چینی کی گرم بازاری میں اکا دکا کو چھوڑ کر زیادہ تر مال جو سامنے آیا اس میں میرے خیالات پر نظری یا منطقی بحث کے بجائے محض اختلاف اور ناراضگی کا پلہ بھاری تھا۔ یا پھر پرانے، اور مکتبی تنقید میں پہلے سے رائج اور مقبول نظریات کو دوبارہ پیش کیا گیا تھا۔

اس کتاب کی پہلی اشاعت کے مضامین ۱۹۷۰ اور ۱۹۸۲ کے درمیان لکھے گئے تھے۔

موجودہ اشاعت میں قدیم ترین مضمون ۱۹۶۷ کا ہے۔ان پینتیس برسوں میں افسانے (یعنی مختصر افسانہ اور ناول) کی شکل بہت کچھ بدلی ہے، لیکن افسانے کے مسائل پر گفتگو کی گنجائش ابھی بہت ہے۔ اور شاید یہی وجہ ہے کہ اس کتاب کی اشاعت ثانی کے لئے قارئین سے تقاضے برابر آتے رہے ہیں۔ میں نے کچھ نئے مضامین شامل کر کے اشاعت ثانی کے لئے مسودہ مکتبہء جامعہ (اشاعت اول کے ناشر) کو مدت ہوئی بھیج دیا تھااور وہاں سے اس کی اشاعت جلد متوقع ہے۔ اس درمیان دوستوں کا اصرار بڑھا تو برادرم آصف فرخی نے از راہ لطف شہرزاد کی خدمات پیش کیں۔ میں نے ان کی پیشکش شکریے کے ساتھ قبول کر لی۔ شہرزاد نے حسن طباعت، پیشکش میں خوش سلیقگی، اور ادبی معیار کی بلندی کا جو معیار قائم کر دیا ہے اس کو دیکھتے ہوئے آصف فرخی کی فرمائش کو قبول نہ کرنا غیر ممکن تھا۔ اس طرح یہ نیا اور خوبصورت ایڈیشن آپ کے ہاتھوں میں ہے۔

زیر نظر کتاب کو صحیح معنی میں ''نیا ایڈیشن'' کہہ سکتے ہیں کہ نہ صرف یہ کہ اس میں کئی نئے مضامین شامل ہیں، بلکہ یہ بھی کہ میں نے پرانے مضامین کو بنظر غائر دو تین بار پڑھ کر کچھ ترمیمات اور بہت سے اضافے کئے ہیں۔ بعض جگہ بیان کچھ مبہم نظر آیا تو اسے اپنی سمجھ کی حد تک واضح کر دیا ہے۔ پہلے کی باتوں کو منسوخ کرنے، یا نئے انداز سے کہنے کی ضرورت بہت کم پیش آئی، اضافے کی ضرورت البتہ جگہ جگہ محسوس ہوئی۔ کتاب کی ضخامت بہت نہ بڑھ جائے اور اس کا مجموعی تاثر گذشتہ سے بہت مختلف نہ ہو، اس مقصود کو پیش نظر رکھ کر میں نے اضافوں کو حتی الامکان مختصر ہی رکھا ہے۔ پھر بھی، بعض بحثیں یہاں یقیناً ایسی ہیں جو بہت شرح و بسط کی مستحق ہیں، لیکن میرا خیال ہے کہ میرا مافی الضمیر اب بخوبی معرض اظہار میں آ گیا ہے۔ ہماری تنقید میں عمومی باتوں کی کثرت ہے، اور عام طور پر نقاد یا تو بالکل الف بے سے شروع کرنا پسند کرتا ہے، یا بڑے بڑے مقدمات بلا ثبوت پیش کرتا چلتا ہے۔ اس کتاب میں بہت سی بحثیں ایسی ہیں جو اردو میں شاید پہلے نہیں اٹھائی گئیں۔ میں نے کوشش کی ہے کہ میری بات مدلل رہے لیکن مبتدیانہ بھی نہ ہو۔ میں نے قاری کو اپنا شریک فکر، نہ کہ اپنا ہدف، بنائے رکھنے کی سعی ہے۔

میرا جی چاہتا تھا کہ کچھ افسانہ نگار جو ۱۹۹۰ کے بعد نمایاں ہوئے ہیں، ان پر ایک مضمون اس اشاعت کے لئے بطور خاص لکھتا۔ فکشن کی زبان پر بھی کئی باتیں میرے ذہن میں ہیں جنھیں میں کہنے کے قابل سمجھتا ہوں۔ لیکن اب میرے لئے رات کم اور سوانگ بہت کا

معاملہ ہے۔

رحیل صدیقی نے دو مضامین کی فراہمی کے لئے بڑی زحمتیں اٹھائیں، ان کا شکریہ ادا کرتا ہوں۔

جمیلہ نے حسب معمول میرے لئے زندگی آسان کی اور کام کے لئے خوشگوار حالات مہیا کئے۔

الہ آباد، ۸ جون، ۲۰۰۲ — **شمس الرحمٰن فاروقی**

دیباچہ طبع سوم

جیسا کہ طبع کراچی کے دیباچہ سے واضح ہوا ہوگا، یہ کتاب مکتبہ جامعہ لمیٹڈ نے ۱۹۸۲ء میں چھاپی تھی اور جامعہ ہی سے اس کا دوسرا اڈیشن مدتا زیر غور رہا تھا۔ بوجوہ وہاں کچھ دیر لگی تو عزیزی آصف فرخی نے اپنے ادارے، شہرزاد، کراچی سے اسے طبع دوم مع اضافہ کے طور پر ۲۰۰۴ء میں شائع کردیا۔ مجھے بڑی خوشی ہے کہ اب مکتبہ جامعہ لمیٹڈ سے بھی یہی اڈیشن تیسری طباعت کے طور پر آپ کے ہاتھوں میں ہے۔ طبع اول پر جن مضامین میں اضافہ یہاں کیا گیا ہے وہ حسب ذیل ہیں:

۱۔ بازگوئی اور تازہ گوئی
۲۔ دوسرے آدمی کا ڈرائنگ روم
۳۔ افسانے میں بیانیہ اور کردار کی کشمکش
۴۔ بلونت سنگھ کے کچھ افسانے
۵۔ چند کلمے بیانیہ کے بیان میں
۶۔ نقد افسانہ اور افسانہ نقد: بہیں تفاوت

اول اڈیشن میں گیارہ مضامین تھے، زیر نظر اڈیشن میں سترہ مضامین ہیں۔ میں امید کرتا ہوں کہ ضخامت میں یہ اضافہ افادیت میں بھی اضافے کا ضامن ٹھہرے گا۔

میں مکتبہ جامعہ لمیٹڈ اور اس کے جنرل منیجر جناب شاہد علی خاں کا ممنون ہوں کہ ان کے اعتنا سے یہ اڈیشن منظر عام پر آرہا ہے۔

الٰہ آباد، فروری ۲۰۰۶ء　　　　شمس الرحمٰن فاروقی

افسانے کی حمایت میں (۱)

بات یہ ہے رام لعل صاحب کہ ان معاملات پر مناسب ترین رائے دینے کے لئے مجھ سے بہتر لوگ اس وقت موجود ہیں، لیکن چونکہ آپ نے ہیری ٹی مور (HarryT. Moore) کی کتاب "بیسویں صدی کا فرانسیسی ادب" دیکھ کر مجھ سے پوچھا ہے کہ اس میں افسانہ نگاروں کا ذکر کیوں نہیں ہے، اس لیے حسب توفیق دو چار باتیں عرض کروں گا۔

یہ درست ہے کہ یہ کتاب ناول نگاروں کے ذکر سے بھری ہوئی ہے، کیونکہ آج فرانس میں ناول نگار لاتعداد ہیں لیکن کوئی ادیب ایسا نہیں ہے جو محض افسانہ نگاری کے بل بوتے پر زندہ ہو۔ افسانہ پہلے بھی کوئی بہت اہم صنف نہیں تھا، اور آج تو ناول کا دوبارہ احیا ہو رہا ہے، اس لیے آج افسانے کی وقعت پہلے سے بھی کم ہے۔ فرانس اور انگلستان میں، بلکہ سارے مغرب ہی میں، افسانے کو ناول کی بس ضمنی صنف قرار دیا گیا ہے۔ ناول خود ہی نو آمدہ صنف ہے، اور افسانہ اس کے بھی کوئی سو برس بعد وجود میں آیا۔ جی ہاں اردو میں تو یقیناً ایک سے ایک بڑا اور مشہور جغادری مصنف ہے جس کی زیادہ تر شہرت کا دارومدار محض افسانہ نگاری پر ہے۔ لیکن اولاً تو اس کی وجہ یہ ہے کہ اردو میں باقاعدہ ناول نگاری کا ابھی آغاز ہی نہیں ہوا ہے۔ جن دنوں نئے ناول نگاروں کی ایک کھیپ نذیر احمد اور سرشار کے پیچھے پیچھے میدان میں کودی تھی، ہمارے یہاں افسانے کا کوئی ذکر نہ تھا۔ "امراؤ جان ادا" (۱۸۹۹) کے بعد تو بظاہر

لازمی تھا کہ ناول کو خوب فروغ ہوتا۔ اور ۱۸۹۰ سے ۱۹۲۵ کے درمیان ناول بکثرت لکھے بھی گئے، بھلے ہی ان کا معیار بہت بلند نہ رہا ہو۔ لیکن نہ معلوم کیا وجہ ہوئی کہ اس کے بعد اردو ناول کے بازار میں وہ رونق نہ رہی۔ پریم چند کے سوا تمام اہم، غیر اہم، نئے پرانے لوگوں نے صرف افسانے کو اپنا لیا۔ ظفر عمر کے جاسوسی ناولوں کی غیر معمولی کامیابی نے بھی جاسوسی ناول نگاری کو کچھ مہمیز نہ دی اور ہمیں جاسوسی ناول کے لئے ابن صفی کا انتظار کرنا پڑا۔

افسانے کی گرم بازاری کے باعث ایک دن وہ بھی آگیا جب واجدہ تبسم نے "بیسویں صدی" میں انٹرویو دیتے ہوئے فرمایا کہ ان کے خیال میں اردو افسانہ اب اس قابل ہو گیا ہے کہ دنیا کے افسانوں سے آنکھ ملا سکے۔ چہ خوش! اردو میں بمشکل تمام درجن بھر واقعی زور دار افسانے لکھے گئے ہیں اور وہ بھی مختلف مجموعوں میں دفن ہیں، یکجا نہیں ملتے۔ کوئی شخص موپاساں یا چیخوف وغیرہ کے بہترین افسانے براہ راست دنیا کے بازار سے لاکر اردو افسانوں کے سامنے رکھتا تو اور بات تھی۔ انگریزی کے (بعض اوقات) ناقص تراجم سے ترجمہ کئے ہوئے چند افسانوں کی روشنی میں کسی صاحب کا یہ کہنا کہ فلاں افسانہ نگار میں چیخوف، گورکی اور تمام الم غلم افسانہ نگاروں کا امتزاج ملتا ہے، ویسا ہی ہے جیسے میں کہہ دوں کہ فلاں کی شاعری میں شیکسپیئر، سافکلیس (Sophocles) فردوسی اور لی پو (Li Po) کا امتزاج ملتا ہے۔ یہ تو ایسا ہی ہے جیسا ایک زمانے میں ہم کبھی میر انیس کو شیکسپیئر ہند، یا ہومر ہند کہتے تھے اور کبھی نظیر اکبر آبادی کو شیکسپیئر کا ہم پلہ بتاتے تھے۔ کبھی غالب کو گوئٹے سے بھڑانے کے لئے ہم لوگ ہر مضمون میں پانچ سات بار "غالب اینڈ گوئٹے" ڈال دیا کرتے تھے، کبھی آغا حشر خود کو "شیکسپیئر ہند" کا خطاب دے کر دل کی مونچھوں پر تاؤ دیتے تھے۔ اس طرح کے دعووں میں محنت نہیں کرنی پڑتی اور رنگ (اپنے حسابوں) چوکھا آتا ہے۔ خالی خولی دعویٰ کرنا آسان ترین ہنر ہے، اور یہی ہنر ہمارے نقادوں کو محبوب رہا ہے۔ لطف یہ بھی ہے کہ نئے پرانے لوگ سب یہی کہتے ہیں کہ ہماری تنقید شاعری کے علاوہ کسی اور فن کی بات ہی نہیں کرتی۔ وہ شاکی ہیں کہ افسانے پر ہمارے یہاں تنقید کم لکھی گئی۔ ذرا سوچیے اگر آپ کے یہاں چیخوف، موپاساں اور ٹامس مان کے ہم پلہ افسانہ نگار موجود ہوتے تو کیا تنقید کو کتّے نے کاٹا تھا جو ان کا ذکر نہ کر کے چھٹ بھیے شاعروں کا ذکر کرتی؟

اصل الاصول تو یہ ہے کہ خالص فن کے اعتبار سے افسانہ اتنی گہرائی اور باریکی کا متحمل

ہی نہیں ہوسکتا جو شاعری کا وصف ہے۔ لیکن دوسری حقیقت یہ بھی ہے کہ ہمارے یہاں افسانے اور ناول کا وجود اتنا پر قوت اور نمایاں نہیں ہے جتنا شاعری کا ہے۔ بڑے ادیبوں کا ذکر ہو تو ہمیں غالب میر، اقبال ہی یاد آتے ہیں، پریم چند، منٹو اور بیدی نہیں۔ پھر ناول اور افسانے پر تنقید ہو تو کہاں سے ہو؟ اس وقت تو حالت یہ ہے کہ ایک بڑے یا مشہور افسانہ نگار کے جواب میں کم سے کم چار اتنے ہی مشہور اور اہم شاعر پیش کیے جا سکتے ہیں۔ اور یہ بھی صرف ہمارے عہد کی بات ہے۔ اقبال کے زمانے تک تو افسانہ نگار بس پریم چند ہی تھے۔ کیا کہا آپ نے؟ مثالیں؟ اقبال کے عہد میں بڑے بڑے شاعروں یا مشہور شاعروں کے نام لیجیے۔ اقبال نے جب شاعری شروع کی تو حالی، داغ اور امیر وجلال اور شاد عظیم آبادی کا غلغلہ تھا۔ اور جب ختم کی تو حسرت، فانی، یگانہ، جوش اور اختر شیرانی کا طوطی بول رہا تھا۔ جگر اور فراق اچھی طرح جم چکے تھے اور ن۔م۔ راشد، میرا جی، مجاز، فیض کا ذکر ہونے لگا تھا۔ ۱۹۰۰ سے ۱۹۴۰ تک اس عرصے میں آپ نے کتنے افسانہ نگار پیدا کیے؟ بس ایک پریم چند۔ اجی چھوڑیئے۔ سجاد حیدر یلدرم، نیاز فتحپوری، مجنوں گورکھپوری، سلطان حیدر جوش، اعظم کریوی، مہاشے سدرشن وغیرہ کو بڑے افسانہ نگاروں میں رکھیے گا تو ایک وقت ایسا آجائے گا جب آپ فدا علی خنجر، زکی انور، قیسی رام پوری کو بھی کرسی نشین کرنے سے گریز نہ کریں گے۔ ہمارے عہد میں افسانہ نگاروں کی کثرت ہے، لیکن شاعروں کی تو بے مبالغہ بھیڑ ہے جو اُمڈی چلی آتی ہے۔

ترقی پسند افسانہ نگار؟ جناب اس حقیقت سے انکار کرنا مشکل ہے کہ ترقی پسندوں نے افسانے کو اس لیے فروغ دیا کہ ادب سے جس قسم کا وہ کام لینا چاہتے تھے اس کے لیے افسانہ موزوں ترین صنف تھا ورنہ انھیں افسانے سے کوئی محبت نہ تھی۔

جی، آپ کو حیرت ہو رہی ہے کہ اس طرف لوگوں کا دھیان کیوں نہیں گیا؟ اجی اس میں حیرت کی کیا بات ہے، ادب کا معاملہ ہی ایسا ہے کہ لوگ از خود ظاہر حقائق کو نظر انداز کرتے رہتے ہیں اور جب کوئی بھلا آدمی ان سے کہتا ہے کہ اس سچائی کی بھی آنکھوں میں آنکھیں ڈال کر دیکھیے تو اسے طرح طرح کے خطابات سے نوازا جاتا ہے۔ ورنہ ایمان کی تو یہ ہے کہ ترقی پسندوں نے جس طرح غزل کی مخالفت اور افسانے کی حمایت کی وہ خود اس بات کی دلیل ہے کہ وہ حالی کے دسترخوان کے بچے ہوئے نوالوں سے اپنا تنقیدی خوان سجا رہے تھے۔ اگر حالی کے دور میں افسانے کا وجود ہوتا تو حالی بھی شاعری کو یک قلم مسترد کر کے افسانہ نگاری کی

تلقین کرتے۔ افسانہ نہیں تھا، اس لیے انھوں نے شاعری کو ایک زبردست قسم کا جلاب دے کر عشق، عاشقی وغیرہ کے تمام مسائل کا اسہال کر دیا۔ افسانہ بچارہ تو تبت کے یاک کی طرح ست قدم لیکن کارآمد ہے، شاعری کی طرح جذباتی آگ سے نہیں کھیلتا۔ ترقی پسندوں نے غزل کو سامراجی نظام کی یادگار کہہ کر اس لیے برادری سے باہر کرنے کی کوشش کی کہ انھیں خوف تھا کہ اگر اس سخت جان لونڈیا کو گھر میں گھسنے دیا گیا تو اچھا نہ ہوگا۔ مولانا حالی کے جلاب کے باوجود اس کے رگ و پے میں دوڑے ہوئے عشقیہ، غیر عملی، غیر پروپیگنڈائی فاسد مادے کا مکمل تنقیہ ممکن نہیں ہے۔ یہ بدمعاش دوسرے ہونہار بچوں کے اخلاق بھی خراب کر دے گی۔ اور ایسا ہی ہوا بھی۔ اردو کا مزاج علی الخصوص اور ادب کا مزاج علی العموم نثر سے زیادہ شاعری کی طرف مائل ہے اور شاعری کا مزاج ہر عہد میں پروپیگنڈے کے خلاف رہا ہے۔ چنانچہ حسرت موہانی سے لے کر فیض اور مخدوم تک جس نے بھی غزل کہی وہی زلف و رخسار کی بات کہی، صرف پیرائے بدل گئے۔

لیکن ترقی پسندی اور اس کے فوراً بعد والے عہد میں افسانے کی مقبولیت سے یہ دھوکا کھانا کہ افسانہ بذات خود کوئی بڑی تیس مار خاں ٹائپ کی چیز ہے اور اردو افسانہ خاص کر کے بہت قد آور اور جاندار ہے، بڑی غلطی ہوگی۔ سوکی سیدھی بات یہ ہے کہ جس صنف کی عمر ابھی آپ کے یہاں بمشکل سے ستر بہتر سال کی ہوئی ہو، اس میں کسی عظیم تحریر کا امکان زیادہ نہیں ہو سکتا۔ یہ تو ہماری خوش نصیبی ہے کہ دو چار واقعی بڑے ادیبوں مثلاً پریم چند اور منٹو اور بیدی نے افسانے کو اپنا لیا۔ اور اب تک جو افسانہ لکھا گیا ہے اس میں بڑے افسانے کثیر تعداد میں نہ سہی، بہت اچھے افسانے کثیر تعداد میں یقیناً مل جاتے ہیں اور اس میں بھی کوئی شبہ نہیں کہ professional competence رکھنے والے افسانہ نگار جن سے اکا دکا بڑا افسانہ بھی سرزد ہو گیا ہو، یا ہو سکتا ہے، اردو میں بہت ہیں۔ لیکن ان کی مقبولیت اور شہرت کی بنا پر مغالطہ نہ کھانا چاہیے کہ ہمارے یہاں عالمی معیار کے بہت سارے افسانے بکھرے پڑے ہیں۔

خیر، اردو کے سیاق و سباق کو چھوڑیے اور عمومی حیثیت سے بات کیجیے۔ کیا آپ کسی عظیم مصنف کا نام بتا سکتے ہیں جس نے محض افسانہ نگاری کی بنا پر عظمت کا تاج پہنا ہو؟ ایک موپاساں کا نام ذہن میں آتا ہے، لیکن اس نے بھی منہ جھوٹا کر لینے کی حد تک ناول کا مزا چکھا ہے بلکہ اس کا ایک ناولٹ ''ایک عورت کی کہانی'' تو بلاشبہ بڑے ناولوں کے زمرے میں آتا

ہے۔ اور میرے خیال میں اس کو بقائے دوام بخشنے کے لیے یہی ناول بہت تھا۔ جی، چیخوف؟ جناب چیخوف کی اہمیت اور خاص کر اس عہد میں، تو اس کے ڈراموں کی وجہ سے ہے۔ اگر چیخوف سے ڈراما الگ کر لیجیے تو اس کی قدر آدھی بھی نہیں رہ جاتی۔ حاصل معاملہ یہ ہے کہ افسانے بھی انھیں لوگوں نے لکھے جو اصلاً ناول نگار تھے۔ ڈکنس کی مثال سامنے کی ہے۔ اسے کون افسانہ نگار کہے گا؟ اور ہمارے زمانے میں تو سب کے سب، کافکا ہو یا مان، سارتر ہو یا کامیو، جوائس ہو یا ڈی ایچ لارنس، سب نے ناول لکھے ہیں، ان میں کوئی ایسا نہیں ہے جسے ہم محض افسانہ نگار کی حیثیت سے جانتے ہوں۔ دیکھیے ناول کے مقابلے میں افسانے کی وہی حیثیت ہے جو ہمارے یہاں غزل کے مقابلے میں رباعی کی ہے۔ تقریباً ہر بڑے شاعر نے غزل کے ساتھ ساتھ رباعی لکھی ہے۔ مرثیہ نگاروں کو لیجیے تو انیس و دبیر سامنے آتے ہیں۔ نظم نگاروں کو لیجیے تو جوش۔ اقبال نے اگر چہ رباعی کے روایتی، مقررہ اوزان کو نظر انداز کیا، لیکن انھوں نے ہزج مسدس محذوف میں جو مصرعے لکھے ہیں، انھیں وہ رباعی ہی کہتے ہیں۔ ان سب نے رباعی میں فن کاری کا اعلیٰ اظہار کیا ہے۔

لیکن کیا آپ یہ فرض کر سکتے ہیں کہ میر، غالب، سودا سے لے کر جوش و فراق تک سب کی شہرت و عظمت بطور رباعی گو کے ہے؟ اگر رباعی گویوں کی حیثیت سے مشہور شعرا کے نام سوچیے تو کیا نظر آتا ہے؟ امو جان ولی دہلوی، جگت موہن لعل رواں، اور امجد حیدرآبادی۔ تو کیا آپ کے خیال میں یہ حضرات غالب اور میر کے برابر ہیں؟ یا جعفر علی حسرت کا ناپید دیوان رباعیات، یا امو جان ولی کا ڈھائی جزو کا دیوان رباعیات، میر کے چھ دیوانوں میں سے ایک کے بھی برابر ہے؟ رام نرائن موزوں، بدھ سنگھ قلندر، محمد علی تشنہ، ایک ایک غزل، بلکہ ایک شعر کے بوتے پر زندہ رہ گئے۔ کیا آپ کے خیال میں کوئی ایسا بھی شاعر ہے جو محض ایک رباعی کے سہارے زندہ ہو؟ بس بالکل یہی حال افسانے کا ہے۔ عبداللہ حسین نے چار چھ افسانے لکھ کر توجہ اپنی طرف منعطف کی۔ لیکن وہ ''اداس نسلیں'' نہ لکھتے تو عبداللہ حسین کو ایک ہونہار افسانہ نگار سے زیادہ کیا کہا جا سکتا تھا؟ کرشن چندر یا بیدی یا منٹو یا پریم چند کے اہم افسانوں کا ذکر و مطالعہ آج آپ شوق و تفصیل سے کرتے ہیں، لیکن اس شوق و تفصیل میں بعد از وقوعہ دانی عقل بھی شامل ہے۔ ''مردہ سمندر'' یا ''کفن'' کی اشاعت پر اتنا غلغلہ نہیں اٹھا تھا جتنا ایک اہم ناول مثلاً ''آگ کا دریا'' کی اشاعت پر اٹھا۔ آج یورپ کے ادبی حلقے آرنلڈ شمٹ (Arnold

Schmidt) کے ناول Bottom's Dream پر بحثیں کرتے پھر رہے ہیں، حالانکہ یہ اس کی پہلی تحریر ہے جو معرض طباعت میں آئی ہے۔ یہی حال کوئی آٹھ سال پہلے ایک اور جرمن رالف ہاخ ہوتھ (Ralph Hochhuth) کے مشہور ڈرامے The Deputy کا ہوا۔ مغرب کے ہر ادبی حلقے میں اس پر اتنی گرما گرم بحث ہوئی اور اس طرح اس کے ہر کردار اور واقعے کا تجزیہ کیا گیا کہ کیا ارنسٹ جونز (Ernest Jones) نے ہیملٹ کا کیا تجزیہ کیا ہوگا۔ آپ کے خیال میں کسی ایک اہم ترین اور عظیم ترین افسانے کی اشاعت پر بھی اتنی دلچسپی اور بحث و مباحثہ ممکن ہے یا ممکن تھا؟ یہ تسلیم کہ غالب اگر صرف رباعی گو ہوتے یا ہاخ ہوتھ صرف ایک افسانہ یا یک بابی ڈراما لکھتا تو اس محدود فضا میں بھی ان کی عظمت جھلک اٹھتی، لیکن وہ کتنے ہی بڑے آدمی کیوں نہ ہوتے، رہتے تو چھوٹے ہی گھروں میں۔ ان کو پھیلنے کا موقع کہاں ملتا؟ دوسری طرح کہیے تو یوں کہیے کہ بڑے ادیب اپنے اظہار کے لیے بڑے وسائل ہی استعمال کرتے ہیں۔ اقبال، میر و غالب و انیس کے لیے یہ ممکن ہی نہ تھا کہ وہ صرف رباعی کہہ کر صبر کر لیتے۔ شیکسپیئر اور ملٹن صرف سانٹ نگار ہو کر نہ رہ سکتے تھے۔

ہاں یہ ٹھیک ہے کہ آپ اس کی وجہ پوچھیں کہ افسانہ چھوٹی صنف ادب کیوں ہے؟ اگر صرف ضخامت ہی معیار ہوتا (اگر چہ یہ بھی معیار ہے، کیونکہ "یولی سیز" (Ulysses) میں جتنی عقل (wisdom) بھری ہوئی ہے وہ اگر چہ اقداری طور پر گورکی کے افسانے" چھبیس آدمی اور ایک لڑکی" میں بھری ہوئی عقل کی طرح ہو سکتی ہے، لیکن مقداری طور پر اس سے کم ہی ہوگی۔ ملحوظ خاطر رہے کہ میں ہر ہما شما کے ناول کا موازنہ گورکی کے افسانے سے نہیں کر رہا ہوں۔ صادق صدیقی سردھنوی کے پورے ناول "ایران کی حسینہ" میں جتنی عقل صرف ہوئی ہے اس سے زیادہ عقل گورکی نے اپنے ایک پیراگراف میں صرف کی ہوگی۔ لیکن میں تذکرہ کر رہا ہوں دو ایسے فن کاروں کا یعنی جوائس اور گورکی، جن میں تقابل ہو سکتا ہے)... ہاں تو اگر صرف ضخامت کو معیار فرض کیا جائے تو مختصر ترین افسانہ بھی پانچ شعر کی غزل یا آٹھ مصرعوں کی نظم سے زیادہ ضخیم ہوتا ہے۔ پھر افسانے کو غزل یا نظم کے مقابلے میں چھوٹی صنف کیوں کہیے؟ مان لیا کہ ڈرامے اور ناول کے مقابلے میں افسانے کو کم تر کہنا ہوگا۔ لیکن اس کو شعر سے کیوں چھوٹا کہا جائے؟

شاعری کے نقاد یہ نہیں کہہ سکتے کہ شاعری فی نفسہٖ نثر سے اعلیٰ تر ہوتی ہے، کیوں کہ یہ

اس قسم کا گول مول جواب ہوا جس کو سن کر افسانہ نگار بجا طور پر ناراض ہو سکتا ہے اور کہہ سکتا ہے نثر تو زیادہ مہذب اور شائستہ (sophisticated) طرز اظہار ہے، شاعری پہلے پیدا ہوئی، نثر بعد میں۔ شاعری نے جب جنم لیا ہوگا تو انسان بے چارہ شاید لکھنے پڑھنے کی بھی صلاحیت سے محروم رہا ہوگا۔ جوں جوں ذہن ترقی کرتا ہے نثر نکھرتی جاتی ہے۔ جہاں تک ہم جانتے ہیں، ہر ادب میں ایسا ہوا ہے کہ شاعری پہلے پیدا ہوئی، نثر بعد میں، بلکہ بعض زبانوں میں تو اس وقت بھی نثر کا باقاعدہ وجود نہ تھا جب ان کی شاعری ترقی کی اعلیٰ منزلیں طے کر چکی تھی۔ عربی کی مثال سامنے کی ہے۔ میرا خیال ہے کہ قرآن کا یہ دعویٰ کہ اگر یہ شاعری ہے تو اس جیسی دو آیتیں بھی بنا کر لے آؤ، اس وجہ سے اور بھی مسکت و محکم تھا کہ اس زمانے تک عربی زبان میں ادبی نثر معدوم تھی۔ بہر حال، سوال اٹھ سکتا ہے کہ اگر نثر ترقی یافتہ ذہن کی تخلیق ہو تو یہ شاعری سے اسفل کیوں کر ہوئی؟ شاعری تو غیر مہذب وحشی قبائل کے بھی بس میں آجاتی ہے۔ بھیلوں اور گونڈوں کے یہاں بھی اعلیٰ شاعری کے نمونے مل جائیں گے، لیکن کیا وہ خطوط غالب کا جواب پیش کر سکیں گے؟

لہٰذا افسانے کو چھوٹا ثابت کرنے کے لیے کچھ اور کہنا پڑے گا۔ اگر یہ کہا جائے کہ شاعری ایک مخصوص طرح کے علم کا اظہار کرتی ہے جس پر افسانے کو قدرت نہیں ہوتی تو جواب میں کہہ سکتے ہیں کہ افسانہ بھی ایک مخصوص طرح کے علم کا اظہار کرتا ہے، شاعری جس پر قادر نہیں ہوتی۔ اگر یہ کہا جائے کہ شاعری میں ارتکاز concentration کا وصف ہوتا ہے، تو ہم افسانے میں وسعت اور تحلیل نفسی کی ایسی کارفرمائی دکھا سکتے ہیں جو شاعری کے بس میں نہیں ہے۔

جی نہیں، اس پر زیادہ خوش ہونے کی ضرورت نہیں ہے۔ یہ بات تو تاریخی طور پر ثابت ہے کہ افسانہ ایک فروعی صنف ادب رہا ہے، اور ادب کے خاندان میں اس کی حیثیت چھوٹے بیٹے کی سی رہی ہے جو اگرچہ بڑے بیٹے سے زیادہ ہوشیار ہو سکتا ہے، لیکن اسے بڑے بیٹے کے برابر وقعت کبھی نصیب نہیں ہوتی۔ تو ایسا کیوں ہوتا ہے؟ اب اس منزل پر آ کر آپ پچھلے دلائل کو بھلا کر یہ نہیں کہہ سکتے کہ فاروقی صاحب آپ افسانے کو کم تر سمجھتے ہوں تو سمجھتے ہوں لیکن میرے خیال میں افسانہ شاعری سے کسی طرح کم نہیں۔ آپ مجھے بہ خوشی نظر انداز کر دیں، مگر تاریخ کو کہاں لے جائیں گے؟ وہ تو آپ کی گردن میں بندھی ہی رہے گی۔ تاریخ کمبخت تو یہی

بتاتی ہے کہ کوئی شخص صرف و محض افسانہ نگاری کے بانس پر چڑھ کر بڑا ادیب نہیں بن سکا ہے۔ خود افسانہ نگاری کے حامیوں اور نقادوں کا یہ حال ہے کہ ابھی کچھ دن ہوئے ایک کتاب افسانہ نگاری پر نکلی ہے، اس کا عنوان ہی The Modest Art ہے۔ آپ اس کو احساس کم تری کہیں تو کہیں، لیکن احساس کم تری کا اظہار تو عام طور پر ڈینگیں مارنے کی شکل میں ہوتا ہے۔ بہرحال اس قضیے کو چھوڑیے، افسانے کی کمزوری کیا ہے؟ اس پر غور کیجیے۔

کبھی آپ نے یہ سوچا ہے کہ افسانے کی بنیادی خصوصیت کیا ہے؟ بنیادی خصوصیت سے میری مراد وہ عنصر ہے جس کے بغیر افسانے کا تصور نہ کیا جا سکے۔ فرض کیجیے کہ میں کہوں کہ افسانے کی بنیادی خصوصیت بیانیہ Narrative ہے تو اس سے آپ کو انکار تو نہ ہوگا؟ تو پھر آگے چلیے۔ افسانے کی سب سے بڑی کمزوری یہ ہے کہ اس کا بیانیہ کردار پوری طرح بدلا نہیں جا سکتا۔ یعنی افسانے میں یہ ممکن نہیں ہے کہ آپ مسلسل اور ہر جگہ بیانیہ سے انکار کرتے چلیں۔ مکالمہ مسترد ہو سکتا ہے، کردار مسترد ہو سکتا ہے، پلاٹ غائب کر سکتے ہیں، ماحول اور جزئیات کو حذف کر سکتے ہیں، لیکن اس کے آگے نہیں۔ پلاٹ غائب کر دینے پر بھی بیانیہ کسی نہ کسی شکل میں موجود رہتا ہے۔ آپ time sequence کو الٹ پلٹ سکتے ہیں لیکن افسانے میں time ہی نہ ہو، یہ ممکن نہیں ہے۔ گویا افسانہ time کے چوکھٹے میں قید ہے، اس سے نکل نہیں سکتا۔ یعنی یہ ممکن نہیں ہے کہ افسانے میں کچھ واقع نہ ہو، اس میں کوئی وقوعہ event نہ ہو۔ لہٰذا افسانے میں انقلابی تبدیلیاں ممکن نہیں ہیں۔ بس ایک انقلابی تبدیلی آپ نے کر لی کہ پلاٹ غائب کر دیا، time sequence کو upset کر دیا، اس کے آگے آپ کی گاڑی رک جاتی ہے۔ بڑی صنف سخن وہ ہے جو ہمہ وقت تبدیلیوں کی متحمل ہو سکے۔ افسانے کی چھوٹائی یہی ہے۔ اس میں اتنی جگہ نہیں ہے کہ نئے تجربات ہو سکیں۔ ایک آدھ بار تھوڑا بہت تلاطم ہوا اور بس۔

آپ نے سانیٹ کے بارے میں غور کیا ہے؟ انیسویں صدی کی آٹھویں دہائی آتے آتے سانیٹ انگلستان سے غائب کیوں ہوگئی؟ فرانس میں ذرا دیر اور چلی، یعنی انیسویں صدی کی آخری دہائی تک ملارمے وغیرہ نے سانیٹ لکھے ہیں۔ لیکن اس کے بعد؟ اپنے اپنے وقتوں میں سب بڑے شاعروں نے اس صنف کو نوازا لیکن زندہ نہ رکھ سکے۔ جنگ عظیم پر لکھنے والے شاعر سیسون (Seigfried Sassoon) نے طنزیہ سانیٹ ضرور لکھے ہیں۔

آڈن(Auden) نے بھی اس میں تھوڑی بہت توڑ پھوڑ کر لی، لیکن پھر بھی سانیٹ اب ایک بہت ہی سکڑی ہوئی صنف ہو کر رہ گئی ہے جسے کوئی منھ نہیں لگاتا۔ اگر اس صنف میں انقلابی تبدیلیوں کی مسلسل گنجائش ہوتی تو اسے یہ دن نہ دیکھنا پڑتا۔ ملٹن(Milton) اور ورڈزورتھ (Wordsworth) نے سانیٹ میں جو کچھ ممکن تھا، کر ڈالا۔ اس کے بعد گنجائش ختم، صنف سخن بھی خاموش۔

جی ہاں، مجھے معلوم تھا آپ غزل کی مثال سامنے لائیں گے۔ ہزاروں برس سے نہیں تو سیکڑوں برس سے غزل اسی ڈھرے پر ہے۔ وہی مطلع ومقطع، وہی ردیف و قافیے کا چکر۔ لیکن جناب میں غزل کی ظاہری ہَیئت یا افسانے کی ظاہری ہیئت کے بارے میں بات نہیں کر رہا ہوں۔ ان انقلابی تبدیلیوں کی بات کر رہا ہوں جو غزل کی روح میں برپا ہوئی ہیں۔ مثلاً آپ نے کبھی یہ غور کیا ہے کہ جس زبان (یعنی فارسی) کے اثر سے غزل ہمارے یہاں آئی، خود اس میں غزل کا کیا حال ہے؟ آج ایران میں کوئی قابل ذکر شاعر غزل نہیں کہتا، اور جو غزلیں وہاں کہی جارہی ہیں وہ اس قدر پست ومحدود قسم کی ہیں کہ ان کو جدید ایرانی نظم کے سامنے رکھتے شرم آتی ہے۔ کیا یہ تعجب کی بات نہیں ہے کہ حافظ وسعدی و رومی کی روایت میں پروردہ شعرا آج غزل نہیں کہہ پارہے ہیں؟ لیکن ایمان کی بات یہ ہے کہ مجھے اس پر تعجب بالکل نہیں ہوتا۔ کیوں کہ غزل میں جس انقلابی تبدیلی کی بنا سبک ہندی کے شعرا نے رکھی تھی اور جس کو بیدل و غالب نے مکمل کیا تھا، ایرانیوں نے اسے یکسر نظر انداز کر دیا، اور آج بھی نظر انداز کر رہے ہیں۔ چنانچہ ایران میں حافظ وسعدی کی روایت جب حرف پارینہ ہوگئی تو اس کی جگہ لینے کے لئے کوئی روایت آگے نہ آئی۔ اور اردو کا یہ حال ہے کہ یہاں شکست وریخت کا ایک سیلاب ہے جو ولی سے لے کر آج تک تاخت کرتا رہا ہے۔ سبک ہندی نے جو تازہ تخریب اردو غزل میں داخل کی تھی ابھی تک اس کے آثار باقی ہیں۔ دوسری طرف میر اگر چہ غالب کی طرح خالص تعقل کے شاعر نہ تھے، اور انگریزوں کے ہندوستان میں ان کا چرچا غالب سے کم ہوا، لیکن جس طرز اظہار وفکر کو انھوں نے قائم کیا تھا وہ آہستہ آہستہ ہمارے عہد میں پھل پھول لایا۔ تیسری طرف سودا اور انشا اور شاہ نصیر و ناسخ کی روایت تھی۔ ان سب نے پچھلے پچاس برس میں غزل کی کھیتی میں بوقلموں خودرو اور قلمی پودے اگائے ہیں۔

مکتبی نقطۂ نظر سے دیکھیے تو بھی غزل میں اس قدر تبدیلیاں ہو چکی ہیں کہ اگر انھیں کو

الٹ پھیر کر دہرایا جاتا رہے تو صدیوں کا زاد سفر موجود ہے۔ صوفیانہ، عاشقانہ، فاسقانہ، زاہدانہ کی تقسیم تو حسرت موہانی ہی نے کر دی تھی۔ لیکن سیاسی، طنزیہ، مفکرانہ، ظریفانہ، یہ سب غزل کے وہ اقسام ہیں جن سے مکتبی نقاد بھی واقف ہیں۔ افسانے میں اس قسم کی تقسیم زیادہ دور تک نہیں جا سکتی۔ غزل بہ یک وقت سیاسی، طنزیہ، مفکرانہ، فاسقانہ، عاشقانہ، زاہدانہ، ظریفانہ ہو سکتی ہے، افسانے میں یہ ممکن نہیں۔ یہ غزل میں انقلابی تبدیلی کے امکان ہی کا تو ثبوت ہے کہ حالی نے جس بازار کو سرد کر دیا تھا اسے حسرت نے چند ہی برسوں میں گرم کر دیا۔ حسرت بڑے شاعر نہ تھے، لیکن غزل اتنی بڑی صنف سخن تھی کہ حسرت جیسے شاعر بھی حالی کی نکتہ چینیوں اور سبک ہندی کی پیچیدگیوں کو بھلا کر داغ، جرأت، مومن اور مصحفی کو ہمارے آپ کے درمیان لا کر سر محفل جگہ دینے میں کامیاب ہو گئے۔

مگر میں نے تو آپ سے کہا تھا کہ میں افسانے کی حمایت میں کچھ کہوں گا، یہاں الٹی گنگا بہہ رہی ہے۔ لیکن جناب، افسانے کی حمایت میں سب سے بڑی بات یہی ہو سکتی ہے کہ اس کو غیر ضروری pretensions سے آزاد کیا جائے، اس پر غیر ضروری بوجھ نہ لادا جائے۔ یہ ظاہر کیا جائے کہ اگر افسانے کو اصناف کی محفل میں رباعی کی سطح پر رکھا جائے تو ٹھیک ہے۔ اس سے فائدہ یہ ہوگا کہ ننھے منے افسانہ نگار جو بڑے بڑے پرچوں میں افسانے چھپوا کر خود کو کامیو اور سارتر سمجھنے لگتے ہیں، شاید ناول کی طرف متوجہ ہو جائیں گے۔ میں تنقید میں پیش گوئی کو بہت برا سمجھتا ہوں لیکن یہاں اس خوف کا اظہار کیے بغیر نہیں رہ سکتا کہ اگر افسانہ نگاری کو ہی ملجا و ماوا سمجھ لیا گیا تو ہمارے افسانہ نگاروں کو آئندہ لکھی جانے والی تاریخوں میں شاید ایک آدھ پیراگراف کا استحقاق تو مل جائے، لیکن اس سے زیادہ کچھ نہ ہوگا۔

ہاں، یہ سوال اچھا ہے کہ افسانہ کیسا لکھا جائے؟ اس پر بحث ہو سکتی ہے، اور ہونی چاہیے۔ مجھ سے ایک نوجوان افسانہ نگار نے پوچھا کہ آپ نے میرے فلاں افسانے کو کیوں پسند کیا تھا؟ انھیں میرا یہ جواب سن کر بڑی حیرت ہوئی کہ میں نے اس میں بیان کردہ خیال پر بالکل توجہ نہیں دی تھی بلکہ یہ دیکھا تھا کہ اس میں افسانہ کتنا ہے اور نثر کیسی ہے۔ اگر افسانہ پڑھ کر محسوس ہو کہ اس میں کوئی غور طلب بات ہے اور جس نثر میں وہ لکھا گیا ہو وہ افسانوی ہو، شاعرانہ نہ ہو، تو افسانہ اپنی پہلی منزل میں کامیاب ہے۔ جیسا کہ میں نے پہلے آپ سے عرض کیا تھا، جدید افسانہ پلاٹ اور time sequence سے انکار کرتا ہے۔ لیکن یہ انکار بھی اپنی منطق

حد تک نہیں لے جایا جا سکتا، کیوں کہ time کے بغیر افسانہ وجود میں نہیں آ سکتا، چاہے وہ temporal time ہو یا actual time ہو یا spiritual time ہو یا ان سب کا امتزاج، جیسا کہ خواب میں ہوتا ہے، افسانہ بیانیہ کا محتاج ہے، جو وقت سے بندھا ہوا ہے۔ چنانچہ یہ سمجھنا کہ بیانیہ سے یک قلم انکار کر کے ہی افسانہ ممکن ہو سکتا ہے(جیسا کہ بعض نئے افسانہ نگار سمجھتے ہیں) بڑی بھول ہے۔ کامیو (Camus) اور کافکا(Kafka) کے افسانوں میں بیانیہ کا انکار بالکل نہیں ملتا۔ روب گریئے(Robbe Grillet) کے یہاں بیانیہ سے گریز ہے، لیکن اسی حد تک جتنا کہ ممکن ہے۔ یعنی وہ ناول کے واقعات کو الجھا دیتا ہے۔ کیا ہوا، اس کو پوری طرح صاف نہیں کرتا، لیکن اس کے بیانیہ کے مختلف ٹکڑوں میں وقت کا ربط موجود ہوتا ہے۔ ولیم بروز (William Burroughs) بیانیہ سے مکمل انکار کی پوری کوشش کے باوجود کامیاب نہیں ہوتا۔ کولاژ (collage) کی تکنیک افسانے کی نہیں ہے، میں اسے بصری فن (visual art) کے زمرے میں رکھتا ہوں، اور اس کو انسانی ذہن کی اس سیکڑوں برس پرانی کوشش کا نیا اظہار سمجھتا ہوں کہ کسی طرح دیکھا ہوا اور سنا ہوا بالکل ایک ہو جائیں، یعنی جس چیز کو آپ دیکھ سکیں، اسی کو آپ سن سکیں۔

غور فرمایا آپ نے؟ آپ کے افسانے ''چاپ'' میں بیانیہ کا انکار تو کجا، بیانیہ پر شدید اصرار ہے، لیکن پھر بھی اسے اردو کے بہترین افسانوں میں گننا پڑے گا۔ سریندر پرکاش کے افسانے ''بدوشک کی موت'' یا ''بجی ژان'' وقت کے ادغام(confusion) کی کوشش کرتے ہیں لیکن بیانیہ سے انکار نہیں کرتے۔ بلراج مین را نے بعض افسانوں میں فلم کی تکنیک استعمال کرنے کی بہت عمدہ کوشش کی ہے، لیکن وہ نا قابل تقلید ہے، نمونے کا کام نہیں دے سکتی۔ ہر افسانہ اسکرین پلے نہیں ہو سکتا، اور اسکرین پلے صحیح معنی میں افسانہ ہوتا ہی نہیں۔ ہمارے ہم عصروں میں انور سجاد بیانیہ کو اس طرح disguise کر کے لاتے ہیں کہ وہاں اگرچہ time الٹ پلٹ ہو جاتا ہے لیکن spiritual time سے نزدیک رہتا ہے۔ ظاہری ترتیب بگڑ جاتی ہے لیکن بیانیہ کا دھارا موجود رہتا ہے۔ اسی لیے انور سجاد کے یہاں جدید بیانیہ بہترین شکل میں نظر آتا ہے۔ افسانہ لکھنے کے بہانے نثری نظم لکھنا اور بات ہے، لیکن اگر افسانہ ہے، تو بیانیہ ہوگا۔ انتظار حسین اور احمد ہمیش کے افسانے کچھ کم افسانے نہیں ہیں، اگرچہ خالص بیانیہ میں ہیں۔ خالص بیانیہ سے میری مراد ہے ایسا بیانیہ جس میں واقعات کی زمانی ترتیب کا لحاظ رکھا گیا

ہو۔

دراصل افسانے کی حمایت میں سب سے بڑی بات یہ کہی جا سکتی ہے کہ اس کو بیانیہ کی امداد حاصل ہوتی ہے۔ بیانیہ کو شاعری کے ساتھ کچھ خاص ہمدردی نہیں۔ ایڈگر ایلن پو (Edgar Allen Poe) نے تو طویل نظم کو ناممکن بتایا تھا، کہ کوئی شے بیک وقت طویل اور نظم نہیں ہو سکتی۔ یہ تو خیر انتہا پرستانہ بات تھی، لیکن جن منظومات میں بیانیہ بیش از بیش کام میں لایا جاتا ہے، مثلاً مثنوی، یا رزمیہ، یا مرثیہ، وہاں بھی دلکش ترین مقامات عام طور پر وہی ٹھہرتے ہیں جہاں مطلق شاعرانہ طریقے، مثلاً استعارہ یا تشبیہ، بروے کار لائے جاتے ہیں۔ ہومر کی جو صفت سب سے زیادہ مشہور ہے وہ مکالمہ نہیں بلکہ "ہومری تشبیہ" (Homeric simile) ہے۔ افسانہ وقت کا محکوم ہے، لیکن اسی وجہ سے وہ ہم آپ (جو خود وقت کے محکوم ہیں) کے اوقات اور تصورات کی ان پیچیدگیوں اور مجبوریوں کا اظہار کر سکتا ہے جو شاعری کے ہاتھ نہیں لگتیں۔

(۱۹۷۰)

افسانے کی حمایت میں (۲)

افسانہ نگار: مجھے سب سے بڑی شکایت یہ ہے کہ آپ نے اردو افسانے پر مغربی معیار مسلط کر دیئے ہیں۔ ممکن ہے کہ یورپ میں افسانہ غیر ضروری ہو گیا ہو یا اس کو سنجیدگی سے لکھنے اور پڑھنے والے کم ہوں، لیکن آپ کو چاہیے تھا کہ اس مسئلے کو ہندوستان اور خاص کر اردو کے تناظر میں دیکھتے۔ یہاں تو یہ عالم ہے کہ ہمارے تمام سربرآوردہ ادیب افسانے کو اپنا مخصوص طرزِ اظہار مانتے ہیں۔

نقاد: میں نے یہ کب کہا کہ اردو میں افسانہ غیر معمولی اہمیت کا حامل نہیں ہے؟ میں تو صرف یہ کہہ رہا ہوں کہ پوری ادبی میراث اور ادب کے مختلف اصناف کی اضافی اہمیتوں کا انداز لگاتے ہوئے میں اس نتیجے پر پہنچا ہوں کہ افسانہ ایک معمولی صنف سخن ہے اور علی الخصوص شاعری کے سامنے نہیں ٹھہر سکتا۔ کوئی کھیل محض اس وجہ سے عظیم نہیں ہو جاتا کہ اس کا کھیلنے والا بادشاہ یا وزیر اعظم ہے۔ ایسا کھیل اہمیت تو حاصل کر سکتا ہے لیکن عظمت اور چیز ہے۔ انگلستان کے شاہی خاندان کا پسندیدہ اور خاندانی کھیل گھڑ دوڑ ہے، لیکن اس کی بنا پر آپ گھڑ دوڑ یا سٹے کو عظیم کھیل نہیں کہہ سکتے۔ دوسری طرف یہ بھی غور کیجیے کہ آپ نے گلی ڈنڈے میں ید طولیٰ حاصل کر بھی لیا تو کیا ہوا؟ آپ کو کرکٹ کے عالمی کھلاڑیوں کے مقابلے میں تو نہیں رکھا جا سکتا۔ یہ کہنا کہ صاحب پروست (Proust) اور کامیو (Camus) نے بھی تو افسانے لکھے ہیں، ویسا

ہی ہے جیسا یہ کہنا کہ صاحب بریڈمین یا سوبرس نے گلی ڈنڈا بھی کھیلا ہے۔ پروست اور کامیو کے افسانے یقیناً اعلیٰ معیار کی چیزیں ہیں، لیکن ان کے ناولوں کے سامنے یہ افسانے وہی وقعت رکھتے ہیں جو کرکٹ کے سامنے گلی ڈنڈے کی ہے۔

افسانہ نگار: اسی لیے تو لوگ آپ کو مغرب زدہ کہتے ہیں۔ دیکھیے آپ نے گلی ڈنڈے کو کرکٹ سے کمتر مانا ہے۔ گلی ڈنڈا آخر کیوں حقیر سمجھا جائے؟ انگریزوں کے لیے کرکٹ بہت اہم کھیل ہوگا۔ ہم گلی ڈنڈے یا پتنگ بازی یا کبڈی کو اپنا قومی کھیل مانیں تو اس میں کیا قباحت ہے؟ آخر ہم بھی تو ایک تہذیب ہیں، ایک قومی تشخص رکھتے ہیں۔

نقاد: قباحت کوئی نہیں ہے، سوائے اس کے کہ گلی ڈنڈا، پتنگ بازی، کبڈی وغیرہ ہماری نظروں میں کتنے ہی محترم کیوں نہ ہوں لیکن ان کو کھیلنے میں اس مشق اور مہارت اور محنت اور فن کاری کی ضرورت نہیں ہوتی جو کرکٹ یا ٹینس میں درکار ہے۔ اور اگر آپ کو کرکٹ یا دوسرے مغربی کھیلوں سے کد ہے تو جوڈو (Judo) یا کراٹے (Karate) کہہ لیجیے۔ مشرق بعید کے جوڈو (Judo) یا کراٹے (Karate) اور ہمارے یہاں کی پنجہ کشی میں وہی رشتہ ہے جو شاعری اور افسانے یا کرکٹ اور گلی ڈنڈے میں ہے۔ استاد میر علی پنجہ کش ہزار تیس مار خاں رہے ہوں لیکن وہ ایک بہت ہی محدود فن کے دائرے میں بند تھے۔ عشرت قطرہ ہے دریا میں فنا ہوجانا۔ لیکن قطرہ خود تو دریا نہیں بن سکتا۔ پنجہ کشی یا گلی ڈنڈے کو آپ کتنی ہی دور کیوں نہ لے جائیں لیکن ان میں وہ پیچیدگی نہیں آسکتی جو کراٹے یا کرکٹ میں ہے۔ بنیادی بات یہ ہے اگر کراٹے کا کوئی بلیک بیلٹ (Black Belt) خوش فعلی کے لیے پنجہ بھی لڑا لے تو یہ پنجہ کشی کا اعزاز ہوا، بلیک بلٹ کا نہیں۔ پروست اور کامیو اگر افسانہ لکھتے ہیں تو یہ افسانے کا اعزاز ہوا، ان کا نہیں۔

افسانہ نگار: مجھے اس بات پر سخت اعتراض ہے کہ آپ مغربی نقادوں کے حوالے سے اپنی بات ثابت کرتے ہیں۔ مغرب کے نقاد مغرب کے لیے ہیں نہ کہ ہمارے لیے۔

نقاد: درست، لیکن ذرا ٹھہر کر دیکھئے۔ سب سے پہلی بات تو یہ کہ تنقید میں مشرق اور مغرب شاید بہت دور تک نہیں چلتا۔ اور افسانے کی تنقید میں تو یقیناً مشرق اور مغرب بہت دور تک نہیں چلتا۔ افسانہ نگاری کا فن اور اس کی تنقید کا طور طریقہ، دونوں ہی آپ نے مغرب سے سیکھے ہیں۔ اگر میں مغربی معیاروں کے حوالے سے کرشن چندر یا منٹو کی تعریف کرتا ہوں تو

آپ کو خوشی کیوں ہوتی ہے؟ جب Beachcroft صاحب اپنی کتاب The Modest Art فرماتے ہیں کہ ہندوستانی افسانہ چیخوف سے بہت نزدیک ہے تو خوشی سے آپ کا سینہ کیوں پھول جاتا ہے؟ میٹھا میٹھا ہپ اور کڑوا کڑوا تھو تنقید کا شیوہ نہیں ہے۔ لیکن یہ بھی تو سوچیے کہ کوئی بات محض اس وجہ سے غلط نہیں ہو جاتی کہ اس کا کہنے والا اردو نہیں بولتا۔ اور کوئی بات محض اس وجہ سے سچ نہیں مانی جا سکتی کہ اس کا کہنے والا اردو کا ڈاکٹر ہے۔ اور آخری بات یہ ہے کہ میں نے پچھلی گفتگو میں افسانے کی وقعت کے بارے میں ایک بات بھی کسی مغربی نقاد کے حوالے سے نہیں کہی۔ آپ ذرا غور سے پڑھیے، دیکھیے میں نے کہیں بھی یہ کہا ہے کہ چونکہ فلاں مغربی نقاد نے بیان دیا ہے کہ افسانہ تھرڈ کلاس صنف سخن ہے اس لیے میں بھی یہی کہتا ہوں؟

افسانہ نگار: آپ نے کسی کا نام تو نہیں لیا ہے لیکن یہ بات واضح ہے کہ آپ کی باتیں سمندر پار کے نقادوں سے مستعار ہیں۔

نقاد: یوں تو ہمارے نکتہ چیں نقادوں کے خیال میں محض شک پر کسی کو بھی پھانسی دی جا سکتی ہے، لیکن تحریری ثبوت کی روشنی میں یہ فیصلہ آپ کس طرح کر سکتے ہیں کہ میری تمام باتیں مغربی نقادوں سے مستعار ہیں؟ جب میں نے کسی کا حوالہ نہیں دیا تو...

افسانہ نگار: حوالہ نہ دیا نہ سہی، لیکن آپ سے پہلے یہ بات اردو میں کسی نے نہیں کہی کہ افسانہ شاعری سے کمتر ہے۔ اور آپ کے بارے میں سب جانتے ہیں کہ آپ نے انگریزی میں ایم۔ اے۔ کیا ہے...

نقاد: تو آپ یہ چاہتے ہیں کہ میں صرف وہی باتیں کہوں جو اردو میں پہلی کہی جا چکی ہیں؟ یا آپ کا منشا یہ ہے کہ اگر مغرب کے بجائے مشرق کے نقادوں کی رائیں مستعار لی جائیں تو بہتر ہوگا؟

افسانہ نگار: جی نہیں، میرا مطلب یہ ہے کہ...

نقاد: تو شاید آپ یہ کہنا چاہتے ہیں کہ میں نے اپنے مآخذ جان بوجھ کر چھپائے ہیں۔ جناب اس دنیا میں ایک سے ایک پڑھا لکھا آدمی پڑا ہوا ہے، یہ کیونکر ممکن ہے کہ کہیں نہ کہیں کسی نہ کسی کو میرے مآخذ کا پتا نہ ہو۔ یوں تو اکثر نقادوں کے خیالات میں تھوڑی بہت مماثلت پائی جاتی ہے، یہ کوئی جرم بھی نہیں۔

افسانہ نگار: سوال یہ ہے کہ آخر اس پورے لم جھگڑے کا حاصل کیا ہے؟ اس بحث کا

مصرف ہی کیا ہے کہ کون سی صنف ادب برتر ہے اور کون سی صنف ادب کم تر ہے؟

نقاد: پہلی بات تو یہ کہ اصناف کی درجہ بندی کی بحث کوئی میری ایجاد نہیں۔ اس کی ابتدا ارسطو سے ہوتی ہے۔ مشرق میں امیر عنصر المعالی نے اس پر بڑے اعتماد اور عمق سے لکھا ہے۔ نثر اور نظم کے مدارج اور امتیاز پر سنسکرت شعریات میں بھی خوب گفتگو ہوئی ہے۔ اور نزدیک آیئے تو ہیگل (Hegel)، پھر نطشہ، پھر باختن (Bakhtin) نے یہ بحث چھیڑی ہے۔ دوسری بات یہ کہ اصناف کی درجہ بندی ہمیں اصناف کے بارے میں معلومات کرتی ہے، اور اصناف کی تنقید اس معلومات کے بغیر ہو ہی نہیں سکتی۔

افسانہ نگار: خیر، یہ تو فروعی بحث ہے۔ کچھ مغربی ادیبوں نے اگر افسانے کو حقیر ٹھہرایا ہے تو کچھ نے اسے محترم بھی ٹھہرایا ہے۔ بحث اس طرح نہیں طے ہو سکتی۔ لیکن افسانے کے ضمن میں یہ بات تو تقریباً سبھی مانتے ہیں کہ اس کا تاثر نظم سے بہت قریب ہوتا ہے، بلکہ اس میں وہی قوت ہوتی ہے جو نظم یا غزل کے شعر میں ہوتی ہے۔ کیا آپ یہ بھی نہیں مانتے؟

نقاد: اگر میں یہ مان بھی لوں تو اس سے افسانے کا کیا بھلا ہوگا؟ زیادہ سے زیادہ یہ کہا جا سکے گا کہ افسانہ کچھ نہیں ہے، نظم کی نثری نقل ہے۔

افسانہ نگار: کیوں؟ نثری نقل کیوں؟

نقاد: اس لیے کہ نظم پہلے وجود میں آئی اور افسانہ بعد میں۔ نظم archetype ہے تو افسانہ prototype۔ یہ تو آپ بھی مانیں گے کہ آرکی ٹائپ کا درجہ prototype سے اونچا ہوتا ہے۔ افلاطون والی بحث آپ کو یاد ہوگی۔ افلاطون کے بقول، حقیقت صرف ایک ہے، جو ازلی ہے اور عینی ہے۔ دنیا کی تمام اشیا اس کا پرتو یا اس کی نقل ہیں۔ شاعری اس نقل کی نقل ہے۔ اس اعتبار سے افسانہ اس نقل کی نقل کی نقل ہوا۔ ہاں اگر آپ یہ کہتے کہ نظم میں وہی قوت ہوتی ہے جو افسانے میں ہے تو میں مان لیتا کہ افسانہ افضل ہے۔ اچھا اس مسئلے پر یوں غور کیجیے۔ نظم کی خوبی کیا ہے؟

افسانہ نگار: ارتکاز، مرکز جوئی (centripentality) جو اکثر مرکز گریزندگی (centrifugality) میں بدل جاتی ہے۔

نقاد: بہت خوب، پھر نظم میں یہ خوبی کہاں سے آئی ہے؟

افسانہ نگار: استعارہ، علامت، پیکر، وزن، تفصیلات کا اخراج، مختلف النوع اشیا کو بیک

وقت گرفت میں لے آنے کی صلاحیت، اسی وجہ سے اچھی نظم معنی کے اعتبار سے نسبتاً لامحدود ہوتی ہے۔

نقاد: کیا نظم میں منظرنامہ ہوتا ہے؟ اگر ہاں، تو کس طرح کا؟

افسانہ نگار: نظم کا منظرنامہ دوسرے تمام منظرناموں سے مختلف ہوتا ہے، اس معنی میں کہ اس میں داخل اور خارج مدغم ہوجاتے ہیں۔ شعر سنئے

شور جولاں تھا کنار بحر پر کس کا کہ آج

گرد ساحل ہے بہ زخم موجہء دریا نمک

یہاں منظرنامہ حقیقی ہے بھی اور نہیں بھی۔ کنار بحر اصلی اور حقیقی بھی ہوسکتا ہے، خیالی بھی۔ گرد ساحل اور زخم موجہء دریا کا وجود واقعی بھی ہو سکتا ہے، غیر واقعی بھی۔ کولرج (Coleridge) اس کو mental space کہتا ہے۔ آپ کو یاد ہوگا اسپنسر (Spenser) کی فیری کوئین (Fairie Queene) کے منظرنامے کا ذکر کرتے ہوئے وہ کہتا ہے...

نقاد: بالکل درست۔ اس وقت افتخار جالب ہوتے تو اچھل پڑتے، کیوں کہ انھیں کولرج سے بہت محبت ہے، آپ کو خیال ہوگا انھوں نے میرے مضامین کے مجموعے ''لفظ و معنی'' میں سب سے بڑی خوبی یہ ڈھونڈی تھی کہ اس میں جگہ جگہ کولرج اور رچرڈس (I. A. Richards) کے اثرات ہیں۔ اب آپ یہ بتائیے کہ جن باتوں کا ذکر آپ اب تک کرتے رہے ہیں، علی الخصوص منظرنامے کا، کیا ایسا منظرنامہ افسانے میں ممکن ہے؟ یہ بھول جائیے کہ روب گرئیے (Robbe Grillet) تو بہر حال mental space کا سخت مخالف ہے۔ وہ کہتا ہے کہ شے محض شے ہے، اصلی اور ٹھوس۔ اچھا چھوڑیے روب گرئیے تو سر پھرا ہے، آپ اردو کے نقادوں سے پوچھ کر آئیے کہ غالب کا شعر افسانہ ہے کہ نہیں؟ یوں تو اس میں پلاٹ بھی ہے...

افسانہ نگار: کیوں؟ پلاٹ کہاں سے آیا؟

نقاد: آپ پوری بات سن لیجیے پھر بد کیے گا۔ اس میں پلاٹ بھی ہے، کردار بھی اور منظر بھی۔ افسانے میں یہی چیزیں ہوتی ہیں نہ؟ پلاٹ؟ وہ تو اس قدر عمدہ ہے کہ روب گرئیے بھی سر دھنتا۔ ایک شخص، بلکہ پر اسرار شخص، گھوڑے پر سوار ہوکر دریا کی طرف نکلا۔ اس نے تو سن

تیز نے گرد اڑائی، یہ گرد دریا کی موجوں پر پڑی۔ موجیں بھی تیز رفتار تھیں۔ وسط دریا سے ساحل تک وہ بار بار اس تیزی سے آتی اور جاتی تھیں گویا سر پٹک رہی تھیں۔ لیکن توسن تیز کی رفتار کے سامنے وہ کچھ نہ تھیں۔ وہ رشک و خوف سے بے چین ہو گئیں۔ کون گذرا تھا؟ کون تھا وہ رخشِ بے لگام پر سوار، جس نے یہ تلاطم برپا کر دیا؟ ایک تلاطم زمین پر ہے، ایک آسمان میں (کیونکہ گرد اڑی ہے اور شور اٹھا ہے)، اور ایک تلاطم دریا پر۔ وہ خود شعلے کی سی لپک رکھتا تھا کہ آیا اور گیا۔ آتش و آب و خاک و باد، سب میں وہی وہ تھا۔ وہ کون تھا؟

افسانہ نگار: اس طرح تو ہر شعر میں افسانویت ڈھونڈی جا سکتی ہے۔

نقاد: اس طرح اور اس طرح کی بات نہیں ہے۔ اصل بات یہ ہے کہ اس شعر میں بھی افسانہ ہے، لیکن پھر بھی یہ افسانہ نہیں ہے، کیوں؟

افسانہ نگار: شاید اس وجہ سے کہ اس شعر کا منظر نامہ دو رخا ہے، بلکہ کئی رخ رکھتا ہے۔ مگر میرا خیال ہے ایسے افسانے ڈھونڈے جا سکتے ہیں جن کا منظر داخل اور خارج دونوں پر یکساں محیط ہو۔

نقاد: اول تو ایسا ممکن نہیں، کیوں کہ افسانہ کسی واقعی منظر کے حوالے کے بغیر سمجھا ہی نہیں جا سکتا، لیکن اگر یہ ممکن بھی ہوا تو یہ کہاں ثابت ہوا کہ شاعری افسانے کی نقل ہے؟

افسانہ نگار: اچھا مان لیا کہ افسانہ شاعری کی نقل ہے۔ تب بھی یہ ایک قابل قدر صنف سخن ہوا، کیوں کہ یہ شاعری نہ ہوتے ہوئے بھی شاعری کی صورت حال کو حاصل کرنے کی کوشش کرتا ہے۔

نقاد: اب اگر میں کوے اور ہنس والی مثل کہوں گا تو آپ اور بھی خفا ہوں گے۔ لیکن مذاق برطرف، میرا خیال ہے کہ افسانہ شاعری کی نقل کر ہی نہیں سکتا۔ ان میں جو فرق ہے وہ نوع کا ہے، درجے کا نہیں، اور اس کی بڑی وجہ یہ ہے کہ افسانہ بہر حال نثر کا غلام ہے۔ نثر پر شعر کی برتری کا نسبتاً تفصیلی ذکر میں خود کر چکا ہوں، کسی مغربی نقاد کا حوالہ نہیں...

افسانہ نگار: جی ہاں "شعر کا ابلاغ" اور "شعر، غیر شعر اور نثر" میں۔

نقاد: بجا ہے۔ شعر اس لیے برتر ہے کہ وہ زبان کا بہتر، زیادہ حساس اور نوکیلا استعمال کرتا ہے۔ یہ درست ہے کہ افسانے کی نثر تخلیقی نثر ہوتی ہے، اس لیے وہ شعر کے بہت قریب ہے۔ لیکن یہ بھی خاطر نشاں رہے کہ تخلیقی نثر میں شعر کے ہتھکنڈے نہ صرف بہت محدود دائرہ کار

رکھتے ہیں، بلکہ بعض نقادوں کا یہ بھی خیال ہے کہ جہاں نظم میں بنیادی اکائی لفظ ہے، وہاں افسانے میں بنیادی اکائی لفظ نہیں ہے بلکہ واقعہ ہے۔ رچرڈس کی اصطلاح میں یہ کہا جا سکتا ہے کہ افسانے کی زبان میں حوالہ جاتی عنصر یعنی referential element خاصا ہوتا ہے۔ آپ کو معلوم ہے کہ اردو کے بعض افسانہ نگار بھی کہتے ہیں کہ افسانے یا ناول میں زبان کی بھلا کیا اہمیت ہے؟ اگر واقعہ یا نفسیاتی تجزیہ یا کردار نگاری زوردار ہے تو افسانہ بھی زوردار ہوگا۔ میں یہ بات نہیں مانتا اور بار بار کہتا ہوں کہ زبان کو پوری اہمیت دیئے بغیر نہ اچھا افسانہ لکھا جا سکتا ہے اور نہ اس پر اچھی تنقید ہو سکتی ہے۔ لیکن اس بات سے انکار ممکن نہیں کہ اعلیٰ شاعری میں کسی ٹھونس ٹھانس، حشو و زوائد برائے بیت یعنی slack کی گنجائش نہیں ہوتی، لیکن اعلیٰ سے اعلیٰ افسانے میں بھی slack نکل آتا ہے۔ بات یہ ہے کہ افسانے کی زبان میں وہ تناؤ نہیں ہوسکتا جو شاعری کا خاصہ ہے۔ اردو میں بعض مثالیں بالکل سامنے کی ہیں۔ مثلاً بیدی اور قرۃالعین حیدر کو دیکھئے۔ ان کے یہاں slack کی کثرت ہے پھر بھی ہم ان کو اہم افسانہ نگاروں کی فہرست میں بہت اونچی جگہ دینے پر مجبور ہیں۔ لیکن غالب، اقبال، میر یا انیس کے بہترین کلام میں slack کا تصور بھی نہیں کیا جا سکتا۔

خیر ان باتوں کو الگ رکھیے۔ اس کو یوں دیکھیے کہ نظم تجربے کے ترفع یعنی heightening کی جس سطح پر وجود میں آتی ہے، وہ زیادہ تر اس کی زبان کی مرہون منت ہے۔ افسانہ نگار کو مکالمہ، روداد، بیان سے کام لینا پڑتا ہے۔ ان تمام حالات میں ترفع کا مفقود ہوجانا لازمی ہے۔ مثلاً ایک افسانہ ہے، انتہائی سادہ۔ الف نامی ایک شخص جیم نامی ایک لڑکی سے محبت کرتا ہے لیکن جیم کو اس سے محبت نہیں ہے۔ اتنا ہی نہیں، جیم جدید زمانے کی promiscuous لڑکی ہے۔ وہ بہتوں پر التفات کی نگاہ رکھتی ہے۔ لیکن الف کی محبت کسی نہ کسی وجہ سے اس کو ایک آنکھ نہیں بھاتی۔ اس لیے وہ ہر جگہ اس کا مذاق اڑاتی ہے، اس کو رسوا کرتی ہے، اور رسوا بھی یوں کرتی ہے کہ اپنے دوسرے عاشقوں کو اعلانیہ بتاتی پھرتی ہے کہ دیکھو الف کتنا احمق ہے کہ مجھ پر عاشق ہونے کا دعویٰ رکھتا ہے۔ ایک دن وہ آتا ہے کہ الف جیم کے دروازے پر خود کو گولی مار لیتا ہے۔ جیم پر ذرا بھی اثر نہیں ہوتا، بلکہ وہ ایک سفاک تبسم کے ساتھ الف کے خون میں اپنی انگلیاں ڈبوتی ہے اور اپنے دوسرے عاشقوں کے نام اس خون سے دیوار پر لکھتی ہے۔ اب ایک شعر سنیے جس میں یہ افسانہ بیان کیا گیا ہے۔

کس کس طرح سے مجھ کو نہ رسوا کیا گیا
غیروں کا نام میرے لہو سے لکھا گیا

اب آپ نے ترفع کی کارفرمائی دیکھی؟ الف جیم پر عاشق ہے۔ یہ بیان شعر سے مفقود ہے۔ جیم کو الف ایک آنکھ نہیں بھاتا۔ وہ ہر جگہ اس کا مذاق اڑاتی ہے۔ اس کی جگہ صرف "کس کس طرح سے نہ" کہا گیا ہے۔ جیم promiscuous ہے۔ اس کا ذکر نہیں ہے۔ صرف "غیروں" کا لفظ ہے۔ الف کا تذکرہ دوسرے عاشقوں سے ہوتا ہے۔ اس کا کوئی ذکر شعر میں نہیں ہے۔ "میرے لہو" میں کوئی ضروری نہیں کہ الف نے واقعی خودکشی کی ہو یا اس کو جیم نے یا کسی دوسرے عاشق نے گولی ماردی ہو۔ افسانے میں اس واقعے کا بہ طور واقعہ تذکرہ ضروری ہے۔ شعر میں الف کی خودکشی یا قتل قطعاً فرضی ہے، لیکن پھر بھی واقعہ قائم ہو گیا ہے۔ "نام لکھا گیا"۔ افسانے مین یہ کہنا ضروری ہے کہ جیم نے واقعی اپنی انگلیاں خون میں ڈبوئیں اور واقعی کئی بچ بچ کی عاشقوں کا نام لکھا۔ شعر میں ایک باقاعدہ بیان ہے لیکن کسی کو یہ دھوکا نہیں ہوتا کہ ایسا واقعی ہوگا۔ واقعہ قائم ہو گیا ہے، لیکن اپنی face value پر نہیں۔ افسانے میں آپ کو نہ صرف یہ واقعہ face value پر قائم کرنا ہوتا ہے بلکہ یہ بھی کہ اس واقعے کو قائم کرنے کے لیے بہت سے معاون واقعات و مناظر بھی قائم کرنے پڑتے ہیں۔ اس دیوار کا، ان لوگوں کا، جیم اور الف کے تعلقات کا، الف کی موت کا، الف اور جیم اور غیروں کا، ان سب کا تذکرہ افسانے میں ضروری ہے۔ آپ کتنا ہی دوڑیں بھاگیں لیکن واقعہ قائم کیے بغیر افسانہ نہیں لکھ سکتے، چاہے واقعہ صرف اتنا ہی کیوں نہ ہو کہ دروازہ کھلا اور بند ہوا۔ ظاہر ہے کہ اتنی سب تفصیل بیان کرنے کی وجہ سے آپ کی زبان میں وہ نوک، وہ اختصار و ارتکاز رہ ہی نہیں سکتا جو اس شعر میں ہے۔ اور استعارے کی منزل پر دیکھیے تو اس شعر کی کہانی یہ ہے کہ متکلم عاشق کو مسترد کیا گیا تو وہ اسے اپنی موت قرار دیتا ہے، اور اس کی معشوقہ نے اس کو چھوڑ کر اوروں پر التفات کیا تو گویا ان کا نام متکلم عاشق کے خون سے داستان عشق میں لکھا گیا۔

افسانہ نگار: لیکن افسانے کی تفصیلات اور اس میں واقعات کا وفور ہمارے تاثر میں اضافہ تو کرتا ہے۔

نقاد: اضافہ کس طرح مانا جا سکتا ہے؟ اگر آپ اسے اضافہ کہیں گے تو وہ خالص افسانے کا مرہون منت نہ ہوگا، بلکہ فروعات کا ہوگا۔ مثلاً یہ تو ممکن ہے کہ آپ الف کی موت کا ایسا لرزہ

خیز بیان لکھیں کہ پڑھنے والے غش کھا جائیں۔ لیکن اس سے بنیادی موضوع کے تاثر میں کیا اضافہ ہوگا؟

افسانہ نگار: بنیادی موضوع کیا ہے؟

نقاد: بنیادی موضوع کچھ بھی ہو لیکن وہ الف کی موت نہیں ہے۔ بنیادی موضوع ہے عشق اور انسانی زندگی پر [یا کسی ایک انسان کی زندگی پر] اس کا اثر۔ اجی صاحب ''شہاب کی سرگذشت'' جیسے سادہ ترین افسانے میں بھی بنیادی موضوع شہاب کی موت نہیں ہے تو ہمارے افسانے میں کہاں سے ہوگا؟ دوسری بات یہ ہے کہ فرض کیجیے ایک شخص نے پانچ سو بیگہ زمین میں پچاس من گیہوں اگایا اور ایک شخص نے پچاس بیگہ زمین میں چالیس من گیہوں اگایا، تو آپ کس کو زیادہ ہوشیار مانیں گے؟ ظاہر ہے کہ پچاس بیگہ والے کو، کیوں کہ وہ اپنی زمین کے امکانات کو پوری طرح کھنگالتا اور بروئے کار لاتا ہے۔ افسانہ نگار کی مثال اس نوکر کی ہے جسے انجیل کے مطابق اس کے مالک نے ایک تھیلی دی تھی، جس کی اس نے دو تھیلیاں کردیں اور شاعر کی مثال اس نوکر کی ہے جس نے ایک کی تین تھیلیاں بنا ڈالیں۔ زبان ایک دولت ہے۔ شعر اس کو پوری طرح استعمال کرتا ہے، کیونکہ وہ اس سے خوف نہیں کھاتا۔ افسانہ نگار بے چارہ گھبرا جاتا ہے۔ اور زبان کا اسراف بے جا کرنے لگتا ہے، وہ اپنی فطرت سے مجبور ہے۔ میں اسی لیے ناول کو بھی شعر سے کم تر مانتا ہوں، افسانہ تو پھر افسانہ ہے۔ شعر میں تو ایک وہ منزل آتی ہے جب زبان شاعر کو اپنی گرفت میں لے لیتی ہے اور پھر خود شاعر کو بھی خبر نہیں ہوتی کہ صریر خامہ کو نوائے سروش میں کس نے تبدیل کر دیا۔ ایسے لمحات میں زبان اس طرح بیدار ہوتی ہے جس طرح سینکڑوں برس کا سویا ہوا دیو اچانک جاگ کر اٹھ بیٹھتا ہے اور اس کا سایہ زمین کو تاریک کر دیتا ہے۔ افسانے کو یہ لمحے کہاں نصیب ہو سکتے ہیں؟ ایسے ہی لمحوں میں زبان کا سکہ چھن چھنا کر یک سمتی کے بجائے سہ سمتی ہو جاتا ہے۔

افسانہ نگار: ابھی آپ نے کہا کہ ایک سے دو تھیلیاں کرنے والا افسانہ ہے اور ایک سے تین بنانے والا نوکر شعر ہے۔ تو پھر تنقید کیا ہے؟

نقاد: ظاہر ہے کہ ایک تھیلی کو ایک ہی بنائے رکھنے والا نوکر تنقید ہے۔ اسی لیے تو انجیل کے اس نوکر کی طرح نقاد کی تقدیر میں بھی رونا اور دانت پیسنا لکھا ہے۔

افسانہ نگار: (قہقہہ)

(۱۹۷۲)

افسانے کی حمایت میں (۳)

نقاد نمبر ایک: ایسا لگتا ہے نئے افسانہ نگاروں کے پاس کہنے کے لیے کچھ نہیں ہے۔ وہی چند گھسی پٹی علامتیں جن کا مفہوم خود انھیں بھی ٹھیک سے نہیں معلوم، وہی پر تکلف انداز بیان، وہی زندگی سے بیزاری۔ جو برائیاں آج سے پندرہ بیس سال پہلے کے افسانہ نگاروں کا طرہء امتیاز تھیں، اور جن کی وجہ سے ان پر لعن طعن ہوتی تھی، آج کے افسانہ نگاروں میں بھی نمایاں ہیں۔ پچھلے افسانہ نگار تو پھر بھی کسی نہ کسی طرح جان بچا کر نکل گئے، لیکن آج کی نسل کا خدا ہی حافظ ہے۔ کہانی مر چکی ہے۔ اب اس کے کفن دفن کا انتظام کرنا چاہیے اور آج کے افسانہ نگاروں کو بھی اس کے ساتھ دفنا دینا چاہیے۔

نقاد نمبر دو: جی نہیں، شاعری کی طرح افسانے میں بھی ایک تیسری آواز پیدا ہو رہی ہے...

ایک بے نام شخص: جس آواز کو آپ تیسری آواز سمجھ رہے ہیں وہ صرف آپ کے کانوں میں بج رہی ہے۔ مجھے یاد آتا ہے کہ آپ نے بعض ایسے شاعروں کے یہاں بھی تیسری آواز تلاش کی تھی جو بیس پچیس برس سے مشاعروں میں داد سخن دے رہے ہیں۔ تیسری اور چوتھی آواز کا چکر چلا کر آپ اپنے دو چار حاشیہ نشینوں کو تو خوش کر سکتے ہیں، فن کار یا قاری کو بے وقوف نہیں بنا سکتے۔

نقاد نمبر دو: مارکس نے بھی احساس تنہائی کو ایک مثبت قدر مانا ہے۔ اگر آج کا افسانہ نگار اپنے ماحول سے بیزار ہے اور اس میں خود کو تنہا محسوس کرتا ہے تو یہ ایک صالح اور صحت مند بات ہے۔

بے نام شخص: آپ مارکس بے چارے کو مفت بدنام کر رہے ہیں۔ تنقید کے مسائل تو ادبی سطح پر طے کیے جاتے ہیں۔ ہاں اکنامکس کے بارے میں کچھ کہنا ہو تو مارکس کا حوالہ ضرور دیں۔ یہ بات بھی دلچسپ ہے کہ کل تک تو آپ احساس تنہائی اور ماحول سے بیزاری کو بہت برا کہہ رہے تھے اور آج اسے صالح اور مثبت قدر مان رہے ہیں! اور کل تک تو آپ آئیڈیالوجی کے منکر تھے اور آج ہر چیز کو آئیڈیالوجی کی کرسی پر بٹھا رہے ہیں۔ ویسے اگر صالح اور مثبت اقدار کی تلاش ہے تو...

نقاد نمبر ایک: (بات کاٹ کر) اجی آپ کہاں کا رونا لے بیٹھے۔ میں نئے افسانے کے خلاف نہیں ہوں۔ میں تو اس کا بڑا ہمدرد ہوں، لیکن مشکل یہ ہے کہ نئے افسانے میں علامت کا پیچ ایسا پڑ گیا ہے کہ ڈور کو الجھا رہے ہیں اور سرا ملتا نہیں۔ نئے افسانے کے بطن سے...میرا مطلب ہے بطون سے، علامت ظاہر نہیں ہوتی۔ مجھے ایسا لگتا ہے کہ ان افسانہ نگاروں نے علامت کو جبراً یا فیشن کے طور پر اختیار کیا ہے۔ ان میں بے ساختگی کی کمی ہے۔ ان کا افسانہ بہت سطحی اور نقلی معلوم ہوتا ہے۔

نقاد نمبر دو: نہیں، اصل بات یہ ہے کہ ان افسانوں میں کہانی پن کا فقدان ہے۔ ان کو پڑھنا بڑا مشکل ہے۔ ان افسانوں میں واقعات کی کمی ہے، بعض افسانوں میں تو بہت معمولی سا واقعہ ہوتا ہے...

افسانہ نگار: (دھیمی آواز میں) اتنی سی بات تھی جسے افسانہ کر دیا۔

نقاد نمبر دو: جی، کیا کہا؟ اب اتنی سی بات یا اتنی سی بات پر افسانہ نہیں بن سکتا۔ افسانے کو رزم گاہ حیات کا آئینہ دار ہونا چاہیے۔ افسانے میں خیر و شر کی آویزش ضروری ہے، اور خیر کو شر پر فتح مند بھی ہونا چاہیے۔ اصل زندگی میں چاہے کچھ بھی ہوتا ہو، لیکن افسانے کو چاہیے کہ خیر کے ہاتھ مضبوط کرے اور لوگوں کو یقین دلائے کہ خیر ہمیشہ غالب آتا ہے۔ افسانے کا فرض ہے کہ وہ عوام کی امیدوں کو بیدار رکھے، انھیں ایک روشن مستقبل کی طرف پیہم گامزن دکھائے۔ اگر افسانے میں بھی شر کی فتح ہونے لگی گی تو افسانہ اور اصل زندگی میں فرق کیا رہا؟

بے نام شخص: یعنی آپ افسانے میں واقعیت کے خلاف ہیں؟

نقاد نمبر دو: کون کہتا ہے میں واقعیت کے خلاف ہوں؟ میں تو عینیت پرست ہوں، جو سب سے بڑی واقعیت پرستی ہے۔ عینی حقیقت یہ ہے کہ انسان کا مستقبل روشن اور اس کی تقدیر اچھی ہے۔ آج انسان جبر اور بدی کے خلاف نبرد آزما ہے، اس نبرد میں آج وہ قدم قدم پر پسپا ہو رہا ہے تو کیا ہوا؟ کل وہ ضرور ظفر مند ہوگا۔ میں افسانہ نگار سے مطالبہ کرتا ہوں کہ وہ کل کی بات کرے۔ آج کی ماتم داری بہت ہو چکی۔

افسانہ نگار: لیکن آپ تو کہانی پن کے بارے میں کچھ کہہ رہے تھے۔ اگر آپ میرے افسانے میں واقعات کی کثرت چاہتے ہیں تو شاید ایسے واقعات بھی در آئیں جن میں آج کی ماتم داری جھلکتی ہو۔

نقاد نمبر دو: واقعات کی کثرت ہوگی تو افسانے میں کہانی پن تو آجائے گا۔ افسانہ پڑھنے میں آسانی تو ہوگی۔ اس وقت آپ کے افسانے پڑھنا لوہے کے چنے چبانا ہے۔ جب آپ کے یہاں واقعات کی کثرت ہو جائے گی تو میں آپ کو ایسے واقعات منتخب کرنے کا سلیقہ سکھاؤں گا جو عینیت پرست واقعیت کا استحکام کریں۔ ایسی واقعیت کسی کام کی نہیں جو حقائق حیات کے بھیانک پہلوؤں کو سامنے لائے۔

افسانہ نگار: میں بڑی الجھن میں ہوں۔ مجھے عینیت یا واقعیت کچھ نہیں معلوم۔ مجھے تو صرف یہ معلوم ہے کہ میں اپنے گرد و پیش کی زندگی سے افسانے چنتا ہوں۔ اب رہے واقعات، تو مجھے ایسا لگتا ہے کہ ایک ہی دو واقعے سے کام چل جائے تو واقعات کی بھرمارے سے کیا فائدہ؟

نقاد نمبر ایک اور نمبر دو: [بڑے جوش سے] کام چلتا کہاں ہے؟

بے نام شخص: نقادانِ فن صاحبان، کیا آپ یہ بتانے کی زحمت کریں گے کہ ''بوستان خیال'' اور ''داستان امیر حمزہ'' میں واقعات کی کثرت ہے یا نہیں؟

نقاد نمبر ایک اور نمبر دو: [یک زبان ہو کر] یقیناً ہے۔

بے نام شخص: تو پھر ان میں کہانی پن بھی ہوگا؟

دونوں: [ہنس کر] یہ بھی کوئی پوچھنے کی بات ہے؟

بے نام شخص: پھر تو آپ دونوں صاحبان نے یہ دونوں کتابیں از اول تا آخر بار بار

پڑھی ہوں گی؟

نقاد نمبر ایک: جی؟ ہاں...نَ...نہیں، میرا مطلب ہے نہیں، ایسا تو نہیں ہے۔

نقاد نمبر دو: [گلا صاف کرتے ہوئے] دیکھیے، بات یہ ہے کہ یہ کتابیں ملتی نہیں ہیں، اور اگر مل بھی جائیں تو اتنی طول طویل ہیں کہ ان کا پڑھنا کارے دارد۔ زندگی آج کل اس قدر تیز رفتار ہوگئی ہے...

افسانہ نگار: آپ صاحبان صاف صاف کیوں نہیں کہتے کہ واقعات کی کثرت کے باوجود آپ کے خیال میں ان داستانوں میں کہانی پن نہیں ہے؟

نقاد نمبر ایک: [کچھ کہنے کے لئے منھ کھولتا ہے لیکن پھر سختی سے بند کر لیتا ہے]۔

نقاد نمبر دو: [''نہیں کو کھینچ کر ادا کرتا ہے] نہیں، ایسا تو نہیں ہے مگر...

بے نام شخص: یہ کیسے کہہ دیں کہ داستانوں میں کہانی پن نہیں ہے؟ اگر یہ کہہ دیں گے تو نئے افسانے کے بارے میں ان جغادریوں کے تمام مفروضات منہدم نہ ہو جائیں گے؟

نقاد نمبر ایک: [بے نام شخص سے] آپ کہنا کیا چاہتے ہیں؟ آپ ہیں کون ہمارے درمیان دخل در معقولات کرنے والے؟

بے نام شخص: میں؟ میں افسانہ ہوں۔

نقاد نمبر دو: لاحول ولا قوۃ۔ افسانے کے ہاتھ پاؤں، آنکھ، ناک، زبان...

بے نام شخص: افسوس کہ آپ کا ذہن استعارے سے اس قدر نا آشنا ہے کہ آپ یہ بھی نہ سمجھ سکے کہ میں نے ''افسانہ'' استعاراتی مفہوم میں استعمال کیا ہے۔ حالانکہ سنا ہے کہ آپ شاعری بھی کرتے ہیں۔ خیر جانے دیجیے۔ میں کہنا یہ چاہتا ہوں کہ افسانے میں کہانی پن کا کوئی براہ راست تعلق واقعات کی تکثیر یا تقصیر سے نہیں ہے۔ یہ مسئلہ دراصل اس بات سے متعلق ہے کہ افسانے میں انسانی عنصر کتنا ہے؟ اگر افسانہ ہماری انسانیت کے کسی بھی پہلو کو متوجہ کر سکتا ہے تو اس میں کہانی پن پیدا ہو جاتا ہے۔ واقعہ چاہے چھوٹا ہو یا بڑا، حیرت انگیز اور محیر العقول ہو یا روزمرہ کی عام زندگی سے لیا گیا ہو، اگر وہ انسانی سطح پر ہمیں متاثر کر سکتا ہے تو ہمیں اس میں دلچسپی ہوتی ہے۔

افسانہ نگار: میں نے تو یہ سنا تھا کہ واقعہ ایسا ہونا چاہیے جس میں قاری کو یہ کرید ہو کہ آئندہ کیا ہوگا؟ اسکاٹ جیمس جیسا نقاد بھی یہی کہتا ہے...

بے نام شخص: [مسکراتا ہے] اسکاٹ جیمس؟ وہ بھی کوئی نقاد ہے؟ وہ تو صحافیوں کو ادب کی شد بد سکھانے کے لیے ایک مکتبی قسم کی پرائمر کا مصنف ہے۔ خیر، جانے دیجئے۔ وہ انگریزی مصنف ہے اس لئے آپ کی نظر میں معتبر تو ہوگا ہی۔ فارسی ہے تو واہ واہ۔ لیکن افسانے میں آئندہ کیا ہوگا، یہ کرید تب ہی تو پیدا ہوگی جب آپ اس میں بیان کردہ واقعے میں انسانی سطح پر ''مبتلا'' ہوں۔ مثلاً اس معمولی سے واقعے کو لیجیے۔ ''درخت سے ایک پتہ گرا اور نیچے نہر میں ڈوب گیا۔'' یہ واقعہ، بلکہ یہ دو واقعے آپ کی انسانیت (یعنی آپ کی انسانی حیثیت) کو متوجہ نہیں کرتے۔ لیکن اگر آپ یہ فرض کرلیں کہ درخت کے معنی ہیں شجر حیات اور پتے کا گرنا اور ڈوب جانا کسی زندگی کے ختم ہوجانے کا حکم رکھتا ہے تو آپ کی انسانی حیثیت ایک حد تک متوجہ ہوئی، لیکن اس حد تک پھر بھی نہیں کہ آپ اس واقعے پر ذاتی طور پر افسوس کریں۔ یعنی بالکل مجرد استعاراتی انداز بیان کی وجہ سے ایک عام تاثر تو پیدا ہوگیا، لیکن انسانی عنصر پوری طرح سے بروے کار نہ آیا۔ انسانی عنصر اس وقت بروے کار آتا جب درخت، پتہ اور نہر، تینوں میں براہ راست انسانی صفات ہوتیں، یعنی آپ انھیں کرداروں کی طرح دیکھ سکتے۔ تجرید میں انسانی عنصر کم ہوتا ہے، اس لیے اگر نام نہاد کردار ہوں بھی تو ہمیں ان کے اچھے بھلے کی اتنی فکر نہیں ہوتی کہ ہم یہ سوچیں کہ اب ان پر کیا گذرنے والی ہے، یا جو کچھ گذر چکی ہے وہ ہمیں کس طرح متاثر کررہی ہے۔

افسانہ نگار: مجھے تجرید اس لیے اچھی لگتی ہے کہ میں اس کے پردے میں جو چاہوں کہہ سکتا ہوں، ایک ہی بات کے ذریعے کئی باتیں کہہ سکتا ہوں۔

بے نام شخص: ٹھیک ہے، لیکن افسانہ صرف بات سے نہیں بنتا۔ افسانہ ایسی بات کا تقاضا کرتا ہے جس کے بارے میں ہمیں کرید ہو، جس کے کرنے والوں سے، یا ان لوگوں سے جن پر وہ بات واقع ہورہی ہے ہمیں انسانی سطح پر دلچسپی ہو۔ ایسے لوگوں کو آپ کردار بھی کہہ سکتے ہیں، لیکن کوئی ضروری نہیں کہ وہ انسان ہی ہوں، یا ان کو انسان ہی فرض کیا جائے۔ وہ جانور بھی ہوسکتے ہیں، درخت اور پھول بھی، جن اور پری بھی، اور فرضی مخلوق بھی۔ شرط بس یہ ہے کہ ان کے جذبات یا حرکات ہمارے اندر کوئی ردعمل پیدا کریں، ہم یہ کہہ سکیں کہ یہ بات ہمیں خراب لگ رہی ہے، یا اچھی لگ رہی ہے۔ یہ بات جھوٹی معلوم ہوتی ہے، یا سچی معلوم ہوتی ہے، وغیرہ۔ مثال کے طور پر، میں اپنے افسانے میں لکھتا ہوں: ''چانک بہت تیز آندھی چلی۔'' یہ

ایک تجریدی بیان ہے، اس کے کئی معنی ہو سکتے ہیں، اور سب معنی سچ بھی ہو سکتے ہیں۔ ''آندھی'' کا مطلب انقلاب یا کوئی تباہ کن فوجی حملہ، کوئی سیاسی تحریک، کوئی وبا، کچھ بھی ہو سکتا ہے۔ اگر میرا افسانہ صرف اس جملے تک محدود ہو تو اس کے علامتی استعاراتی ابعاد کے باوجود آپ اس سے انسانی سطح پر متاثر ضرور ہوں گے، لیکن اس سے کام بنتا نہیں۔ مثلاً ایک مثلث یا مربع کو دیکھ کر آپ تجریدی یا عقلی فیصلہ ضرور کر سکتے ہیں کہ یہ ایک اقلیدسی شکل ہے اور اس کے ذریعے ریاضی کے فلاں فلاں مسائل حل ہو سکتے ہیں۔ لیکن افسانہ جس سطح پر اپنا عمل کرتا ہے وہ اقلیدسی شکل سے بالکل الگ ہے۔ اب فرض کیجیے افسانہ یوں ہے: ''اچانک بہت تیز آندھی چلی اور چراغ بجھ گیا۔'' اب ایک انسانی پہلو در آیا۔ ''چراغ'' جسے انسان روشن کرتا ہے اور جس سے وہ تاریکی کے مقابلے میں مدد لیتا ہے۔ لیکن مجرد چراغ کا ذکر بھی انسانی صورت حال کو پوری طرح قائم نہیں کرتا۔ ''چراغ'' کی تجریدی حیثیت بہت نمایاں ہے، ہم اسے استعارے کی سطح پر زیادہ آسانی سے قبول کرتے ہیں (''چراغ'' یعنی کوئی زندگی، کوئی شخص، کوئی امید، کوئی آرزو وغیرہ)۔ لہٰذا یہ بیان بھی آپ کو عقلی سطح پر متاثر کرتا ہے، آپ کی ذاتی انسانی حیثیت کو متوجہ نہیں کرتا۔ پھر فرض کیجیے افسانہ یوں ہے: ''اچانک بہت تیز آندھی چلی اور چراغ بجھ گیا۔ مجبوراً غریب طالب علم نے اپنی کتاب بند کر کے ایک طرف رکھ دی۔'' اس عبارت میں ''آندھی'' اور ''چراغ'' دونوں کی تجریدی اور استعاراتی حیثیت معدوم ہے۔ اس کے بجائے ہمیں معلوم ہوتا ہے کہ کوئی طالب علم اتنا غریب ہے کہ وہ کسی چراغ سر رہ گذر کی روشنی میں اپنا سبق یاد کرتا ہے۔ آندھی نے چراغ بجھا دیا تو طالب علم کو مجبوراً اپنا سبق ادھورا چھوڑنا پڑا۔ ظاہر ہے کہ اس عبارت کے تینوں کلیدی عناصر (آندھی، چراغ، طالب علم) ہمارے لیے ایک فوری انسانی اہمیت رکھتے ہیں۔ اس میں الفاظ اگرچہ پہلی دو عبارتوں سے زیادہ ہیں لیکن بات محدود ہو گئی ہے۔ اس محدود بات سے ہمیں جو دلچسپی ہے وہ اس دلچسپی سے مختلف ہے جو نسبتاً نا محدود بات سے تھی۔ نسبتاً نا محدود بات سے ہماری دلچسپی اسی طرح کی تھی جیسے کسی اقلیدسی شکل سے ہوتی ہے اور ظاہر ہے کہ اقلیدسی شکل افسانہ نہیں ہوتی۔

نقاد نمبر ایک: اجی آپ نے تو پورا لکچر دے ڈالا، ہم تو بے چارے اردو کے نقاد ہیں۔ ان موشگافیوں سے ہمیں کیا لینا دینا ہے؟ افسانہ نگار صاحب آپ جواب دہ ہیں، آپ بتائیے، آپ کے افسانوں میں کہانی پن کیوں نہیں ہے؟

افسانہ نگار: ایک بات تو ان صاحب کی میرے بھی دل کو لگتی ہے۔ ہم لوگوں کے افسانوں میں کرداروں کی جگہ زیادہ تر "میں"،

"وہ"، "الف"، "جیم"، "وہ بوڑھا شخص"، "وہ نوجوان"، "وہ عورت" وغیرہ قسم کی چیزیں نظر آتی ہیں۔ اگر لوگوں کے نام بھی ہوتے ہیں تو ان کی شخصیتیں نہیں ہوتیں۔ مثلاً آپ مشکل سے کہہ سکتے ہیں کہ فلاں افسانے میں دو کردار ہیں (مثلاً احمد اور محمود) اور ان کے کردار شخصیتوں کے نمایاں پہلوں یہ ہیں اور یہ ہیں...

نقاد نمبر دو: [خوش ہوکر] تو اس کا مطلب یہ ہے کہ آپ لوگ کردار نگاری میں نا کام ہیں؟

بے نام شخص: نہیں، بلکہ ان لوگوں نے کردار نگاری کی کوشش ہی نہیں کی۔ ان لوگوں نے واقعات پر بہت زیادہ زور دیا لیکن یہ خیال نہ کیا کہ واقعات اسی وقت افسانہ بنتے ہیں...

افسانہ نگار: جب وہ ایسے لوگوں پر واقع ہوں یا ایسے لوگوں کے ذریعے واقع ہوں جو ہمیں انسانی سطح پر متحرک اور متوجہ کر سکیں۔ کیا اس کا مطلب یہ ہے کہ ہم لوگوں میں انسانی عنصر کی کمی ہے؟ کیا ہمارے افسانے غیر انسانی یا لا انسانی ہیں، یا وہ انسان کے منکر ہیں؟

بے نام شخص: نہیں، آپ لوگوں کا المیہ بھی یہی ہے اور کارنامہ بھی یہی ہے کہ آپ لوگوں نے انسان کو تجریدی سطح پر دیکھا ہے۔ اس طرح آپ لوگ انسان کے دکھ درد کا احساس اور اظہار، عقلی طور پر جتنی خوبی سے کر سکتے ہیں شاید کسی نے نہیں کیا ہے۔ لیکن آپ کے انسان صرف نام، پرچھائیں، اور علامت کے طور پر پیش ہوتے ہیں۔ اس لیے آپ کی بات تو پوری ہو جاتی ہے لیکن افسانہ بعض لوگوں کے لیے پریشان کن ہو جاتا ہے، کیونکہ افسانے کے ساتھ انسانی توجہ کی شرط ایسی لگ گئی ہے کہ اس سے مفرنی الحال ممکن نہیں معلوم ہوتا۔ روب گرییے کی طرح آپ بھی کہہ سکتے ہیں کہ ہمارے افسانے کی کامیابی اسی میں ہے کہ وہ دلچسپ نہ ہو، اگر افسانہ دلچسپ ہو گیا تو مہمل ہو گیا۔ روب گرییے کے بہت پہلے ایک بگڑے دل فرانسیسی شاعر نے بھی کہا تھا کہ شاعری کی خوبی یہ ہے کہ وہ خراب ہو، اس معنی میں کہ جس طرح کی شاعری کو آپ اچھی کہتے ہیں، وہ ہمیں منظور نہیں اور ہماری شاعری آپ کو خراب معلوم ہوتی ہے تو اس کا مطلب یہ ہے کہ ہم آپ کے معیاروں اور آپ کی پسند کو مسترد کرتے ہیں۔ لیکن مجھے لگتا ایسا ہے کہ آپ لوگ (یعنی آج کے افسانہ نگار لوگ) یہ کہنے کو بھی تیار نہیں ہیں۔ [سامنے رکھا ہوا

رسالہ کھولتا ہے] دیکھیے، اس افسانے میں صرف دو کردار ہیں: ''ہم'' اور ''وہ''۔ اگلے افسانے میں بھی دو کردار ہیں: ''میں'' اور ''وہ''۔ اگلے افسانے میں دو کردار ہیں: ''گرگٹ جیسی شکل والا آدمی'' اور ''نوجوان''۔ آگے چل کر ''ماتا دین'' نام کا ایک شخص تھوڑی دیر کے لیے دکھائی دیتا ہے، اس کا افسانے سے کوئی زندہ تعلق نہیں، ماتا دین کی جگہ الف، بے، جیم، کچھ کہہ لیجیے۔ پھر ایک اور کردار ملتا ہے: ''بوٹے سے قد والا پراسرار آدمی''۔ غرض سارا افسانہ ایسے ہی لوگوں سے آباد ہے۔ اگلا افسانہ بھی ''میں'' سے شروع ہوتا ہے۔ جو کردار بعد میں آتے ہیں وہ (غالباً) ''میں'' کی بیوی ہے اور پھر ایک شخص جس کا نام ''مہی پت'' ہے۔ مہی پت کی بھی کوئی حیثیت نہیں، وہ صرف ''میں'' (جو ''وہ'' میں بھی بدل جاتا ہے) سے تبادلۂ خیال، یعنی ''میں'' (یا ''وہ'') کے تاثرات جاننے کا ذریعہ ہے۔ اگلے افسانے میں (غالباً) دو لڑکے ہیں جو ایک بلی کو پکڑنا چاہتے ہیں۔ لڑکوں کے نام ظاہر نہیں کیے گئے۔ اگلا دیکھیے...

نقاد نمبر ایک: [بگڑ کر] بس بس رہنے دیجیے۔ آپ علاقائی تعصب سے کام لے رہے ہیں۔

نقاد نمبر دو: آپ کو اس ادبی گفتگو میں بلایا کس نے؟

افسانہ نگار: [نقادوں سے] پہلے آپ لوگ ''داستان امیر حمزہ'' پڑھ کر آئیے، پھر یہاں لب کشائی کی زحمت کیجیے۔ [بے نام شخص سے مخاطب ہوتا ہے] یہ بات تو دل کو لگتی ہوئی ہے، لیکن اگر ہم کردار سازی میں لگ گئے تو مجھے خوف ہے کہ ہمارے افسانے کا علامتی پہلو ہلکا رہ جائے گا۔

بے نام شخص: یہ ممکن ہے، لیکن ضروری نہیں۔ کیوں کہ کردار سازی کا کڑا کوس اب وہ معنی نہیں رکھتا جو پریم چند بلکہ منٹو تک کے زمانے میں تھا۔ اس وقت کردار سازی میں سب سے بڑی مشکل یہ تھی کہ افسانہ نگاری کی ذاتی پسند ناپسند اس کی کردار سازی میں جھلک اٹھتی تھی اور قاری کی آزادی خطرے میں آجاتی تھی، اس لیے قاری ہر اس افسانے کو مسترد کرنے پر مائل رہتا تھا جس میں افسانہ نگار اپنی پسند ناپسند یا اپنے اخلاقی فیصلوں کو قاری پر مسلط کرنا چاہتا تھا۔ لیکن کردار سازی کی اور بھی صورتیں ہیں۔ کافکا کی مثال سامنے ہے، کہ اس کے کرداروں میں باطنی زندگی کچھ ہوتی نہیں۔ ایک اور صورت Irony کی ہے، یعنی کردار کو اس طرح نہ بیان کیا جائے جیسا کہ وہ دراصل ہے، لیکن پڑھنے والے پر دونوں پہلو روشن ہوں[خفیف مسکراہٹ] یا

روشن ہو سکتے ہوں، اگر وہ اردو کا نقاد نہ ہو۔

نقاد نمبر ایک اور دو: [طنزیہ] تو کیا آپ جاپانی نقاد ہیں؟

بے نام شخص: [مسکراتا ہے]۔

افسانہ نگار: لیکن میں افسانے میں واقعے کی اہمیت کو کم نہیں کرنا چاہتا۔

بے نام شخص: تھوڑی بہت کمی تو آپ کو کرنا ہی ہوگی۔ اس وقت آپ لوگ واقعے سے وہی کام لے رہے ہیں جو پریم چند کردار سے لیتے تھے اور جس کے لیے آپ پریم چند کو مسترد کرتے ہیں۔ یعنی پریم چند اپنے کرداروں کے ذریعے اپنی ذاتی پسند ناپسند قاری پر مسلط کرتے تھے، اور آپ لوگ واقعے کے ذریعے قاری کی خود مختاری ختم کرنا چاہتے ہیں۔ آپ چاہتے ہیں کہ قاری آپ کے واقعے سے وہی مطلب نکالے جو آپ کو پسند ہے۔ اگر آپ یہ کہنا چاہتے ہیں کہ سگریٹ پینا برا ہے تو آپ کا واقعہ اس بات کو طرح طرح سے ظاہر کر دیتا ہے کہ آپ کسی اور نتیجے کو برداشت نہ کریں گے۔ مگر قاری یہ چاہتا ہے کہ وہ اپنے نتیجے آپ نکالے۔ ممکن ہے وہ آپ سے اتفاق ہی کرے، لیکن وہ آپ کے نتائج کو دو کے پہاڑے کی طرح جبراً نہیں پڑھنا چاہتا۔

نقاد نمبر ایک: اجی آپ ایسے ہی لال بجھکو ہیں تو یہ بتائیے کہ ان لوگوں کے افسانے سمجھ میں کیوں نہیں آتے؟

نقاد نمبر دو: اور ان کی علامتیں اتنی مصنوعی اور آورد سے بھرپور کیوں معلوم ہوتی ہیں؟

بے نام شخص: آپ لوگوں نے یہ غور کیا کہ آپ دونوں کی باتیں ایک دوسری کی ضد ہیں؟ اگر علامتیں مصنوعی اور آورد سے بھرپور ہیں تو افسانے سمجھ میں آگئے، ورنہ یہ فیصلہ آپ نے کیسے کیا کہ علامت افسانے کے بطون سے برآمد نہیں ہوئی؟ اور اگر افسانے سمجھ میں نہ آئے تو یہ آپ نے کیسے فرض کر لیا کہ علامتیں مصنوعی اور فیشن کے طور پر برتی گئی ہیں؟

نقاد نمبر ایک: میرا مطلب یہ ہے کہ علامت سمجھ میں تو آجاتی ہے لیکن...

بے نام شخص: افسانہ سمجھ میں نہیں آتا۔ [ہنستا ہے] جناب بات یہ ہے زیادہ تر افسانے اپنا وعدہ پورا نہیں کرتے۔ ان کا انداز تو بڑا گمبھیر اور رشی منیوں والا ہوتا ہے لیکن در اصل وہ ہزار من کے ہتھوڑے سے مچھر مارنے کی کوشش کا سا اثر رکھتے ہیں۔ یعنی بات تھوڑی اور لہجہ بڑا solemn، بڑا ہی بھاری بھرکم، گویا مکاشفات بیان کر رہے ہوں، اور در اصل کہتے صرف

اتنا ہیں کہ آج اخبار بڑی دیر سے آیا۔

افسانہ نگار: کیا اس کا مطلب یہ ہے کہ ہمارے پاس مسائل اور سوالات کی کمی ہے؟ کل کافی ہاؤس میں ایک صاحب یہی کہہ رہے تھے۔

بے نام شخص: آپ کے مسائل تو اتنے ہی اہم یا غیر اہم ہیں جتنے آپ کے بزرگوں کے تھے۔ زندگی تو بقول آڈن (Auden) وہی ہے، صرف تناظر بدل گیا ہے۔ اہم یا غیر اہم مسائل کی بحث بے معنی ہے۔ اصل بحث یہ ہے کہ فن کار نے مسائل کو تخلیقی سطح پر انگیز کیا ہے کہ نہیں۔ کوئی مسئلہ ذاتی اہمیت کا ہوتا ہے، مثلاً کسی لڑکی کا بالغ ہونا اور حیض کے تجربے سے پہلی بار دو چار ہونا (اس پر پاسترناک نے معرکے کا افسانہ لکھا ہے)۔ کوئی مسئلہ بہت بڑی سماجی اور انسانی اخلاقی اہمیت کا حامل ہوتا ہے، مثلاً زنا بالجبر، جس پر آج تک کوئی اچھا افسانہ نہیں بن سکا۔ کوئی مسئلہ بعض گروہوں یا انسانوں کے کسی ایک گروہ کی نفسیاتی اور جسمانی ضرورتوں کا ہوتا ہے، جیسے کارخانے میں کام کرنے والے مرد مزدوروں کے بیچ میں اگر ایک تنہا لڑکی کام کرنے آئے تو اس گروہ کی نفسیات کیا ہوگی؟ (اس پر گورکی نے زبردست افسانہ لکھا ہے)۔ کسی مسئلے کی اہمیت سیاسی ہوتی ہے، مثلاً اقتصادی یا قانونی جبر کے خلاف آواز اٹھانا، (اس پر ڈکنس نے کئی شاندار ناول اور پریم چند نے کئی بوگس افسانے لکھے ہیں)۔ کوئی مسئلہ روحانی یا سماجی تاریخی اہمیت کا ہو سکتا ہے، مثلاً یورپ کا روحانی زوال، (اس پر ٹوماس مان (Thomas Mann) نے بڑا ناول لکھا ہے۔) مسائل کی فہرست اتنی ہی طویل ہے جتنی انسانوں کی۔ پھر یہ بھی دیکھیے کہ پہلا مسئلہ ذاتی بھی ہے اور مذہبی اور نفسیاتی بھی۔ دوسرا مسئلہ معاشیاتی بھی ہے اور سیاسی بھی۔ تیسرا مسئلہ روحانی بھی ہے اور اخلاقی بھی۔ چوتھا مسئلہ فلسفیانہ بھی ہے اور خالص انسانی بھی۔ مسائل کی درجہ بندی اتنی ہی مشکل ہے جتنی ان کی فہرست سازی۔ تو مسائل سے کچھ نہیں ہوتا، فن کار کی تخلیقی قوت اور بصیرت اصل چیز ہے۔

افسانہ نگار: آپ کا مطلب شاید یہ ہے کہ لوگوں کے افسانے تخلیقی نہیں ہیں؟ پرسوں یونیورسٹی میں ایک صاحب لکچر دے رہے تھے، یا شاید نیند میں بڑبڑا رہے تھے، کہ اردو کو تخلیقی افسانوں کی ضرورت ہے۔

بے نام شخص: افسانہ تو تخلیقی ہی ہوتا ہے۔ ''تخلیقی افسانہ'' کی اصطلاح اتنی ہی بے معنی ہے جتنی ''ہوڑہ برج کا پل'' یا ''سنلائٹ سوپ صابن''۔ اگر کسی تحریر میں تخلیقی عنصر نہ ہوگا، یا بہت

کم ہوگا۔ تو وہ افسانہ نہ ہوگی۔ تخلیقی عنصر کی ایک کم سے کم مقدار ہوتی ہے، اس کی پہچان افسانے کی حد تک اور افسانے کے لیے یہ ہے کہ افسانہ، انشائیہ نہ معلوم ہو، نثری نظم نہ معلوم ہو۔ انشائیہ میں کردار اور واقعہ کم ہوتے ہیں، اظہار خیال زیادہ ہوتا ہے۔ اگر کسی تحریر میں اظہار خیال زیادہ ہے تو میں اسے افسانہ نہ کہوں گا۔ یہ کہنے کا کچھ مطلب ہی نہیں کہ وہ ''غیر تخلیقی'' افسانہ ہے۔ آپ لوگوں کے بعض ''افسانوں'' میں اظہار خیال کا عنصر نمایاں ہے، ایسی تحریریں ناکام ہی ٹھہریں گی۔ اور جو افسانہ نثری نظم معلوم ہو، وہ اسی وقت افسانہ کہلائے گا جب اس میں افسانے کی بنیادی ضرورت، یعنی واقعہ (event) کو خاطر خواہ اہمیت دی گئی ہو۔

افسانہ نگار: ''اظہار خیال'' کیا چیز ہے، اور وہ تخلیقی کیوں نہیں؟

بے نام شخص: اظہار خیال میں تخلیقی پہلو ممکن ہے، لیکن اس حد تک نہیں جس حد تک مثلاً اظہار واقعہ میں ہوتا ہے۔ اظہار خیال کی تخلیقی سطح اس لیے نیچی ہوتی ہے کہ وہ قاری کے لیے بہت کم جگہ چھوڑتا ہے۔ اس میں نتائج پہلے سے مہیا رہتے ہیں، اور انھیں نتائج کو بیان یا قائم کرنے کے لئے اظہار خیال کیا جاتا ہے۔ ''الف مرگیا۔ وہ بری موت مرا۔'' یہ اظہار خیال ہے، کیوں کہ جو نتیجہ قاری کے نکالنے کا تھا وہ مصنف نے خود نکال دیا ہے، کہ الف بری موت مرا۔ الف کے بری موت مرنے کا نتیجہ ان واقعات کی روشنی میں قاری خود نکالے جو مصنف نے بیان کیے ہیں تو الف کی موت کی خبر اظہار خیال کے دائرے سے نکل کر افسانے کے دائرے میں داخل ہو جائے گی۔ مثلاً اخبار کی خبریں اظہار خیال ہیں، جن واقعات کو وہ بیان کرتی ہیں وہ بہت ہی محیر العقول ہو سکتے ہیں، لیکن نتائج سب پہلے سے نکالے ہوئے ہیں، قاری کو بنا بنایا نوالہ مل جاتا ہے۔

نقاد نمبر ایک: [فتح مندانہ مسکراہٹ کے ساتھ] سمجھا! تو آپ افسانے کو مشکل بنانا چاہتے ہیں! افسانے اور قاری کے درمیان جو لڑکھڑاتا ہوا سا ایک پل ہے اسے بھی منہدم کرنا چاہتے ہیں۔ یہی تو میں بھی کہہ رہا ہوں لیکن افسانہ نگار سنتے نہیں۔

بے نام شخص: ایک حد تک مشکل تو ہر فن پارہ ہوتا ہے۔ منٹو کے بعض افسانے تو بہت مشکل ہیں، نہ ہوتے تو ان کی تعبیر و تشریح میں اتنی بحثیں اب تک نہ ہوتیں۔ لیکن فن پارے کا مشکل ہونا نہ ہونا موضوعی اور ذاتی صورت حال بھی ہو سکتا ہے۔ آج کے افسانہ نگاروں کے افسانے اتنے مشکل نہیں ہیں جتنے pretentious ہیں۔ یعنی وہ بات بڑی دھوم دھام سے

کہتے ہیں، لیکن کھودا پہاڑ اور نکلا چوہا والا ہی معاملہ رہ جاتا ہے۔ مثلاً کافکا کو دیکھیے۔ اس کے زیادہ تر افسانوں کے معنی واضح نہیں ہیں، لیکن یہ بات سب پر واضح ہے کہ ان میں جو بات کہی گئی ہے وہ معنی خیز اور گہری ہے۔ کافکا نے جن مسائل پر لکھا ہے وہ کوئی آسمانی مسائل نہیں ہیں، وہی روزمرہ کی باتیں ہیں۔ لیکن یہ صاف معلوم ہوتا ہے کہ ان مسائل پر جو کچھ وہ کہہ رہا ہے وہ بہت اہم اور فکر انگیز ہے۔ لہٰذا معنی واضح نہ ہوتے ہوئے بھی ہم اسے پڑھتے اور ہر پہلو سے اسے سمجھنے کی سعی کرتے ہیں۔ نئے افسانہ نگاروں کی اکثر تحریروں سے مجھے یہ لگتا ہے کہ انھوں نے کوئی گہری بات نہیں کہی۔ بعض اوقات یہ بھی لگتا ہے کہ اگر اسی بات کو وہ سیدھے سادے انداز میں بیان کردیتے تو شاید بہتر افسانہ بن جاتا۔ ان لوگوں کے افسانے دراصل مشکل نہیں ہیں، بس یہ ہے کہ ان کے افسانوں کا تاثر اکثر یہ ہوتا ہے کہ یہ حد سے زیادہ سنجیدہ اور شکن برجبیں ہیں، لیکن جو بات وہ کہہ رہے ہیں وہ معمولی سی ہے، اگرچہ انداز درویشوں منیوں اور فلسفیوں کا سا ہے۔ اس مسئلے کو یوں سمجھیے: نطشہ کی ''بقول زردشت'' کو بعض لوگوں نے ناول کہا ہے۔ ظاہر ہے کہ یہ انتہائی مشکل کتاب ہے، لیکن ہم اس اشکال کو قبول کرلیتے ہیں اور اسے ناول کی طرح بھی پڑھنے میں تکلف نہیں کرتے، کیوں کہ نطشہ کے یہاں فکر انگیزی بہت ہے۔ اگر ان لوگوں کے افسانوں میں بوڑھی اور غیر ضروری سنجیدگی کا عنصر کم ہوجائے، یا پھر ان کو پڑھنے کے دوران یہ تاثر حاصل ہو کہ مشکل سہی، مبہم سہی، پیچیدہ سہی، لیکن یہ افسانہ کسی چیز کے بارے میں ایسی بات کہہ رہا ہے جو اہم ہے اور معنویت رکھتی ہے تو [نقادوں سے مخاطب ہوکر] آپ کو یہ افسانے اتنے مشکل یا مصنوعی نہ معلوم ہوں۔

افسانہ نگار: آپ نے جو یہ کہا کہ ہم لوگوں کے افسانوں کو پڑھنے کے دوران یہ تاثر حاصل ہوتا ہے کہ یہ لوگ سنجیدہ تو بہت ہیں، لیکن اہم معنویت سے بھرپور کوئی بات نہیں کہہ رہے ہیں، تو یہ محض ایک ذاتی تاثر ہے، کوئی تنقیدی رائے تو نہیں ہے۔

بے نام شخص: نہیں ایسا تو نہیں ہے۔ کیوں کہ افسانے کا تجزیہ کرکے ہم اکثر یہ بتا سکتے ہیں کہ اس میں کیا نہیں کہا گیا ہے۔ تاثر تو تحسین قدر کی پہلی منزل ہے، آخری منزل نہیں۔ مثال کے طور پر غیاث احمد گدی کے اسی افسانے کو لیجیے جس کا میں نے ابھی حوالہ دیا تھا۔ (''طلوع'') اگرچہ اس میں کردار سازی کا وہی طرز ہے جو میرے خیال میں زیادہ تر ناکام ہی ثابت ہوتا ہے، لیکن افسانے میں انسانی بہیمیت جیسے وسیع موضوع سے لے کر بچوں کی بے ارادہ

اور بے فہم سفاکی جیسے نفسیاتی نکتے کو جس چابک دستی سے پیش کیا گیا ہے وہ اسے اعلیٰ درجے کی تخلیق بنا دیتی ہے۔ افسانے کا آغاز کمزور ہے، لیکن جہاں مکالمہ شروع ہوتا ہے اور جہاں اس بات کو براہ راست ظاہر کیے بغیر کہ ان دونوں لڑکوں کا شکار ایک بلی ہے، اس بلی کی حالت بیان کی گئی ہے، ہم فوراً دیکھ لیتے ہیں کہ صورت حال اگرچہ بہت غیر معمولی نہیں، (بلکہ رسمی اور روایتی ہے) لیکن اس کے تہ در تہ معنوی امکانات ہیں جو اغوا اور زنا بالجبر سے لے کر فسادات اور منظم جرم کی دنیا تک پھیلے ہوئے ہیں۔ یہی افسانہ نگار کا کمال ہے۔

نقاد نمبر دو: میں یہ کہنا چاہتا ہوں کہ افسانے کو معاصر صورت حال کی عکاسی کرنا چاہیے۔ مستقبل کے آئینے میں [بے نام شخص منھ پھیر کر مسکراتا ہے] حال کو دکھانا چاہیے۔ داستان اور فکشن میں یہی فرق ہے۔ آج کل بعض لوگ فکشن کے نام پر داستان کیوں لکھ رہے ہیں؟ مجھے تو گدی کے بھی اس افسانے میں داستانی رنگ نظر آتا ہے۔

افسانہ نگار: سخن فہمی عالم بالا معلوم شد۔ بعض لوگوں کو داستان سے اتنی چڑھ ہے کہ انھیں ہر جگہ داستان سنائی دیتی ہے۔

نقاد نمبر دو: ممکن ہے گدی کے اس افسانے میں داستانی رنگ نہ ہو، (میں نے یہ افسانہ پڑھا نہیں، کہاں چھپا ہے؟) لیکن انتظار حسین نے بہت سے نئے افسانہ نگاروں کے اخلاق خراب کیے ہیں۔

بے نام شخص: داستان اور فکشن میں تفریق اتنی آسان نہیں جتنی آپ سمجھ رہے ہیں۔ معاصر صورت حال پر بھی داستان لکھی جا سکتی ہے اور قدیم خیالی مخلوقات سے مملو بیانیہ بھی فکشن ہو سکتا ہے۔ بیانیہ کے دو بڑے حصے ہیں: ایک تو وہ جس کی بنیاد ارسطوئی مفہوم میں نمائندگی یعنی Mimesis پر ہے اور دوسرا وہ جس کی بنیاد اسطور پر ہے۔ نمائندگی پر مبنی بیانیہ بالآخر فکشن بن گیا۔ تفصیل کے لیے شولز (Scholes) اور کیلاگ (Kellogg) کی کتاب ملاحظہ ہو۔ آج کل بعض نئے افسانہ نگاروں نے داستانی طرز کی طرف واپس جانے کی سعی کی ہے، لیکن ان کے وجوہ دوسرے ہیں۔ انتظار حسین بیانیہ کو خالص بنانا چاہتے ہیں، جس کی مثال Fable ہے۔ Fable میں جانور، انسان، درخت، سب بولتے ہیں اور سوچتے ہیں۔ نئے افسانہ نگار نمائندگی پر پردہ ڈالنا چاہتے ہیں، تاکہ ان پر Mimesis کا الزام براہ راست نہ آئے۔ (یہ بات ژرار ژنیت (Gerard Genette) نے بڑی تفصیل سے بیان کی ہے)۔ میرے خیال

ہیں نہ اس میں کوئی برائی ہے نہ انتظار حسین کے طریقے ہیں۔ نئے افسانہ نگاروں نے داستانی فضا پوری طرح قائم کرنے میں کامیابی حاصل نہیں کی ہے، یہ اور بات ہے۔ انتظار حسین اپنے تمام کرداروں (زرد کتا، شہزادہ آزاد بخت، الیاسف، کچھوا، تتھاگت، یاجوج ماجوج) کو چند لفظوں میں زندہ کر دیتے ہیں۔ وہ یا تو ان سے ایسی بات کہلاتے ہیں جو ان کے کردار (یعنی ہمارے ذہن میں ان کی تصویر) کے مطابق ہو، یا اس کے بالکل مخالف ہو۔ دونوں صورتوں میں کردار قائم ہوجاتا ہے۔ نئے افسانہ نگاروں کو ابھی یہ قدرت حاصل نہیں ہے، لیکن ان کی کوششیں مستحسن ضرور ہیں۔

نقاد نمبر ایک: بھئی آپ بے حد چرب زبان شخص ہیں۔ لگے ہاتھوں یہ بھی تو سمجھا دیجیے کہ جب ان بے چارے افسانہ نگاروں نے پلاٹ کی زمانی ترتیب سے ہی انکار کر رکھا ہے تو یہ کردار کس طرح پیدا کریں گے؟ میرے پاس ایک انگریزی کتاب ہے جسے میرے چچا ابا نے ہائی اسکول میں پڑھا تھا۔ اس میں لکھا ہے کہ واقعات کا ارتقا، کردار کے ارتقا پر اثر انداز ہوتا ہے۔ لہٰذا اگر نئے افسانے میں پلاٹ کی زمانی ترتیب ہی نہیں ہے تو کردار لامحالہ جامد اور بے رنگ ہوگا۔

بے نام شخص: یہ خیال غلط ہے کہ "اگر واقعات اثر انداز نہ ہوں تو کردار کا ارتقا ممکن نہیں۔" بالفرض اگر ایسا ہو بھی، تو میں کردار کے ارتقا کی بات کہاں کر رہا ہوں؟ میں تو محض تصویر کشی کی بات کر رہا ہوں۔ تصویر کشی سے میرا مطلب ہے ایسا بیان کہ ہمیں ان کرداروں سے ایسی ہی دلچسپی ہو جائے جیسی سچ مچ کے انسانوں سے ہوتی ہے۔ ہمیں ان کے بھلے برے سے غرض ہو۔ وہ خوش ہوں تو ہم بھی خوش ہو، یا کم سے کم ناخوش تو ہوں، یا اگر کچھ بھی نہ ہو تو ہم یہ محسوس تو کریں ان لوگوں سے لاگ، لگاؤ، لگن، کچھ نہ کچھ ممکن ہے۔ کردار کا ارتقا اتنا ضروری نہیں جتنا ضروری یہ ہے کہ اس کے مختلف پہلو ہوں، اور یہ آہستہ آہستہ ہمارے سامنے آئیں۔ دستہ ئف سکی کی Notes from the Under world یا کامیو کی The Fall اس کی اچھی مثالیں ہیں۔

نقاد نمبر دو: آپ نے کامیو کا ذکر کیا تو مجھے یاد آیا کہ اس نے کہیں لکھا ہے کہ ناول ایک ایسی ہیئت ہے جس میں ہر چیز بہت منضبط ہوتی ہے۔ میرا خیال ہے کہ نئے افسانے میں نظم و ضبط کی کمی ہے۔

بے نام شخص: مجھے تو شکایت یہ ہے کہ نئے افسانے میں نظم وضبط خبط کی حد تک پہنچا جاہتا ہے۔ آخر اکثر افسانوں میں ''وہ''، ''میں''، ''بوڑھا آدمی''، وغیرہ کا تذکرہ اور ہر افسانے میں دھندلی گدلی صورت حال کیا معنی رکھتی ہے؟ یہی نہ کہ نئے افسانہ نگاروں نے کچھ ضابطے بنا لیے ہیں؟ میں پھر کہوں گا کہ کردار کی گمشدگی ایک طرح کی تنگی پیدا کرتی ہے۔ کامیو ہی نے تو کہا تھا کہ ناول میں کردار ہم لوگوں سے کسی حد تک مشابہ ہوتے ہیں، لہٰذا ہم انھیں پہچان پاتے ہیں، لیکن اس کرب کی بنا پر جو ان کا مقدر ہوتا ہے، وہ ہم سے بلند تر اور عریض تر ہوتے ہیں۔ اس طرح ان کے رویے ہمارے حافظے میں جاگزیں ہوجاتے ہیں۔ میں کہتا ہوں کوئی ضروری نہیں ہر کردار اسی طرح کے کرب کا حامل ہو، لیکن ہر کردار بعض انسانی صفات کا حامل ہونا چاہیے، کردار سے مراد کوئی بھی شخص، کوئی بھی شے ہے جو افسانے میں کوئی عمل براہ راست کرتی ہے۔

افسانہ نگار: وہ انسانی صفات کیا ہیں؟

بے نام شخص: اجی ''صفات'' کو کیا گننا ہے، ایک ہی صفت لے لیجیے: تکلم۔

افسانہ نگار: یعنی میرے افسانے میں سب چرند پرند بولتے ہوئے نظر آئیں؟

بے نام شخص: وہ تو بہت بعد کی، یا بہت شروع کی منزل ہے۔ میں تو مکالمے کی بات کر رہا ہوں۔ آپ لوگوں کے افسانوں میں مکالمہ بہت کم ہے اور اگر ہے بھی تو غیر شخصی، لہٰذا افسانے کے لیے بہت کارگر نہیں۔

افسانہ نگار: تو آپ چاہتے ہیں ہر کردار کسی مخصوص لہجے میں گفتگو کرے؟

بے نام شخص: جی نہیں، میں صرف یہ چاہتا ہوں کہ مکالمہ پڑھ یا سن کر معلوم ہو کہ کوئی انسان بول رہا ہے، افسانہ نگار یا کمپیوٹر نہیں بول رہا ہے۔ آپ لوگوں کے اکثر کردار تو اپنے ہی آپ سے باتیں کرتے رہتے ہیں۔ انتظار حسین کے کرداروں کو بھی یہ بیماری ہے۔ خود کلامی اپنی جگہ ٹھیک ہے، لیکن خود کلامی کے پردے میں وہ سوالات اور بیانات اسمگل نہ کیجیے جو قاری کا حق ہیں۔ جادو وہ جو سر پر چڑھ کے بولے۔ جب آپ کا کردار خود ہی پوچھ دے گا کہ میں کون ہوں، کیا ہوں، یہ لوگ کون ہیں؟ وغیرہ، تو قاری کو کرید کہاں سے ہوگی؟ [رسالہ اٹھا کر پڑھتا ہے] ''جب وہ بس اسٹاپ کے قریب پہنچا تو ایکا ایکی ٹھٹک گیا۔ اسے لگا جیسے اس کی کوئی بہت ہی قیمتی شے کھو گئی ہے۔ ایسی شے جو اسے بہت ہی عزیز تھی، جسے وہ سب کی نظروں سے چھپا کر رکھتا تھا۔ کھڑے کھڑے اس نے اپنا سارا وجود ٹٹول مارا، مگر اسے یاد نہ آیا کہ وہ کیا شے کھو بیٹھا

ہے... ارے یہ کیا ہوا؟ وہ کون سی بس ہے جس میں اسے سوار ہو کر گھر پہنچنا ہے۔ اب اسے معلوم ہوا کہ وہ اپنا سب کچھ کھو بیٹھا تھا۔ نہ اسے بس کا نمبر یاد رہ گیا تھا نہ وہ سڑک کہ وہ جس پر سے ہو کر وہ گھر جاتا تھا۔ اور نہ ہی اسے یہ معلوم تھا کہ اس کا گھر کہاں ہے؟'' سنا آپ نے؟ اس پوری عبارت کو مکالمے کی ہیئت میں ادا کر کے دیکھیے، فرق خود ہی معلوم ہو جائے گا۔ اور یہ تو سریندر پرکاش جیسے اعلیٰ درجے کے افسانہ نگار کے کمزور لمحے کا ایک اقتباس ہے۔ نوجوان افسانہ نگار کا مکالمہ سنیے۔ [دوسرا رسالہ اٹھاتا ہے]۔

''...مسافر معلوم ہوتے ہو۔''

''...ہاں۔''

''...مگر زادِ راہ تمھارے پاس نہیں''۔ اس آدمی نے اپنے لہجے کے تمسخر کو چھپاتے ہوئے کہا۔

''...مجھ سے غلطی ہوگئی، یا شاید میرے بزرگوں سے''۔ اب میری آنکھوں میں چمک آگئی تھی اور میں بولنے کے قابل ہو گیا تھا۔ ''زادِ راہ کی ضرورت تو تمھیں آئندہ بھی پڑے گی، کیوں؟''

''...ہاں۔''

''...تو پھر خالی ہاتھ پیٹ زمین ناپنے کی بجائے تم یہیں کوئی کام کیوں نہیں کرتے؟''

''کام؟ کیسا کام؟'' الفاظ میری زبان سے اچانک پھسل گئے۔

ملاحظہ کیا آپ نے؟ زبان کی غلطیوں سے قطع نظر، گفتگو بڑی فلسفیانہ ہے۔ لیکن یہ انسان نہیں، مشین بول رہی ہے۔ فطری آہنگ کا نام و نشان نہیں۔

افسانہ نگار: پھر آپ کیسا مکالمہ چاہتے ہیں؟ اچھے خاصے مکالمے کو آپ کمزور کہہ رہے ہیں۔

بے نام شخص: بھائی، یہاں مکالمہ ہے ہی نہیں۔ ارسطو ہی سے پوچھ لیجیے، مکالمہ وہاں کام آتا ہے جہاں کسی بات کو ثابت کرنا یا حل کرنا ہو۔ اسی لیے ہومر کی طویل خود کلامیوں میں کردار اپنے مسئلے کے مختلف پہلوؤں کو بیان کر کے انھیں حل کرتا ہے۔ شیکسپیئر کے یہاں مسئلہ لاینحل رہتا ہے اور کردار بار بار اس کے پہلوؤں کو الٹتا پلٹتا ہے۔ مکالمہ اور کچھ نہ کرے، کردار یا واقعات کی صورت حال کو واضح تو کرے۔

افسانہ نگار: لیکن ہم علامتی افسانہ نگاروں کوصورت حال کی وضاحت سے کیا غرض؟

نقاد نمبر ایک اور دو: [قہقہہ مار کر بیک وقت] اور کیا، آپ لوگوں کا کام تو الجھانا ہے، وضاحت سے آپ کو کیا لینا دینا؟

بے نام شخص: صورت حال چاہے کردار کی ہو چاہے واقعے کی، اس کی وضاحت سے یہ مراد نہیں کہ سب باتیں کھول کھول کر کہہ دی جائیں۔ مراد یہ ہے کہ صورت حال کے متعلق قاری کا بھر پور ردعمل حاصل کرنے کے لیے اس کے جن پہلوؤں کو سامنے لانا یا ان کی طرف اشارہ کرنا ضروری ہے، ان کو پیش کر دیا جائے، اشارتاً یا کنایتاً۔ افسانے میں ابہام بہت خوب ہے، لیکن ابہام کا زیادہ تعلق ''کیوں ہوا؟'' سے ہے، ''کیا ہوا؟'' سے نہیں۔ ''کیا ہوا؟'' کا جواب مبہم رکھنا بڑے جوکھم کا کام ہے۔

افسانہ نگار: علامتی افسانے میں ابہام تو ہوگا ہی۔

بے نام شخص: بے شک، لیکن مجھے لگتا ہے آپ لوگ علامت سے کم اور تمثیل سے زیادہ کام لے رہے ہیں۔ علامت کثیر المفہوم ہوتی ہے، اور اکثر و بیشتر وہ تاریخ، اسطور، قومی حافظہ ،وغیرہ دھندلی چیزوں سے منسلک ہوتی ہے۔ اس کے برخلاف تمثیل کے ایک ہی معنی ہوتے ہیں اور اس کا تعلق تاریخ وغیرہ سے نہیں ہوتا۔ آپ لوگ کوشش کرتے ہیں علامتی انداز بیان کی، اور جا پڑتے ہیں تمثیل میں۔ اس کی ایک وجہ وہ بھی ہے جو میں پہلے بیان کر چکا ہوں، یعنی آپ لوگ تجرید کی طرف بے انتہا مائل ہیں۔ علامت میں کسی نہ کسی شے کا دخل ضرور ہوتا ہے۔ تمثیل محض تصورات پر قائم ہوتی ہے۔ مثلاً ''مردانگی'' ایک تصور ہے۔ آپ ''بڑی بڑی مونچھیں'' کہہ دیجیے تو یہ اس تصور کی تمثیل ہوئی، علامت نہیں۔ کیوں کہ اس کا تعلق تاریخ یا اسطور یا قومی حافظے سے نہیں۔ ذاتی علامت بھی فن کار کے پیٹ سے نہیں پیدا ہوتی، بلکہ فن کار کے قومی حافظے کا حصہ ہوتی ہے۔

افسانہ نگار: تو پھر ''مردانگی'' کو علامتی طور پر کیوں کر ظاہر کیا جائے؟

بے نام شخص: مختلف صورت حالات میں مختلف صورتیں ہوں گی۔ بوڑھا سیاح، خون، سیاہ گھوڑا، کچھ بھی استعمال ہو سکتا ہے۔

افسانہ نگار: میں نہیں سمجھا کہ ''بڑی بڑی مونچھیں'' کہنے میں کیا قباحت ہے؟ میں تو اسے علامت کہوں گا۔

بے نام شخص: ایسی کوئی چیز جس کا مفہوم محدود ہو اور جس پر مرور ایام کے باعث انسلاکات (Associations) کی تہیں نہ چڑھی ہوں، علامت نہیں بن سکتی۔ جبر کی علامت ''کانٹے دار تار'' نہیں، بلکہ وہ گڑیا ہے جس کی آنکھیں پھوڑ دی گئی ہیں۔ ''کانچ کا بازی گر'' علامت نہیں، تمثیل ہے، آنکھوں کا ڈاکٹر جو ''شناسائی، دیوار اور تابوت'' میں ''اس'' کو زیرو نمبر کی عینک دیتا ہے، علامت نہیں، تمثیل ہے۔ ''طلسمات'' میں سفر کرنے والے لوگ تمثیلی ہیں۔ ''مسافر'' میں علامت کا عمل ہے، لیکن ہر ''مسافر'' علامت نہیں بنتا۔ ''مسافر'' کو کو علامت بنتے دیکھنا ہو تو کولرج کی نظم The Rime of the Ancient Mariner ملاحظہ فرمائیے۔

افسانہ نگار: ہم لوگ تو افسانے میں اظہار ذات کی سعی کر رہے ہیں، آپ ہماری ذاتی بصیرت کو کیوں جھٹلاتے ہیں؟

بے نام شخص: آپ کی ذاتی بصیرت کو جھٹلانے والے وہ نقادانِ کرام ہیں جو خود بے بصیرت ہیں اور آپ کے افسانوں میں اپنی کتابی بصیرت تلاش کرتے ہیں اور ناکام ہوتے ہیں۔ میں تو آپ کی بصیرت کی قدر کرتا ہوں۔ ہر وہ احساس یا تجربہ جو فن کارانہ اظہار پا جائے، صالح اور صحت مند ہوتا ہے۔ افسانے کی صحت مندی اور جسمانی صحت مندی الگ الگ چیزیں ہیں۔ گلاب کا پھول اگر بہت زیادہ صحت مند ہو تو گانٹھ گوبھی بن جائے۔ لیکن میں آپ سے ایک بات پوچھتا ہوں۔ کھڑکی کے باہر جھانک کر تالاب کو دیکھیے۔ اس میں کئی بچے نہا رہے ہیں۔ لیکن بعض بیچ تالاب میں ہیں اور بعض گھاٹ کی سیڑھیوں پر۔ ایسا کیوں ہے؟

افسانہ نگار: جو گھاٹ کی سیڑھیوں پر ہیں وہ تیرنا نہ جانتے ہوں گے۔

بے نام شخص: ایسے بچے اگر بیچ تالاب میں کود پڑیں تو کیا ہوگا؟

افسانہ نگار: اغلب یہ ہے کہ ڈوب جائیں گے۔

بے نام شخص: اچھا، زبان کیا چیز ہے؟ ٹھاٹھیں مارتا ہوا ایک سمندر ہے، کیوں کہ اس کی قوت میں تمام قوتیں پوشیدہ ہیں۔ اس میں قوت کے تمام سرچشمے ہیں۔ اس میں کودنے کے پہلے تیرنا نہ سہی، سر اوپر اٹھائے رکھنا تو آنا چاہیے۔ ہم لوگوں نے انگریزی تعلیم کے زیر اثر آکر یہ بھلا دیا کہ مشق اور ممارست کے بغیر زبان استعمال کرنے کا گر نہیں آتا۔ شاعروں نے استادوں کو ترک کیا، (کرتے بھی کیا، استاد خود جاہل تھے)۔ اور افسانہ نگاروں نے کہا کہ جب شاعر لوگ بلا تربیت کے شاعر بن گئے تو ہم لوگ کیا ان سے کم ہیں؟

افسانہ نگار: میں سمجھا نہیں آپ کس پر برس رہے ہیں؟

بے نام شخص: دیکھیے، افسانہ واقعات کا مجموعہ ہوتا ہے، چاہے ان واقعات میں زمانی ترتیب ہو یا نہ ہو۔ اور جملے الفاظ کا مجموعہ ہوتے ہیں اور کئی جملے مل کر پیراگراف بنتے ہیں۔ تسلسل پیدا کرنے کی ایک صورت یہ بھی ہے کہ پیراگراف میں کئی جملے ہوں، تاکہ ایک کے بعد ایک تصویر سامنے آئے۔ آپ لوگوں نے نثر کے آداب کی طرف توجہ نہیں دی ہے۔ نتیجہ یہ ہے کہ آپ لوگ ایک ایک دو دو جملے کا پیراگراف بناتے ہیں۔ پھر افسانے میں تسلسل اور بتدریج کھلتے جانے کا تاثر کہاں سے آئے؟ لمبا پیراگراف بنانے میں تصویر کے آگے تصویر رکھنی پڑتی ہے، تعمیری ربط کی پیدا کردہ داخلی شکل اگر موجود نہ ہو تو ایسے افسانے بھی ممکن ہیں جو تو ایک ایک جملے پر مشتمل کئی پیراگراف سے شروع ہوتے ہیں اور نثری نظم کی کیفیت پیدا ہو جاتی ہے۔ پھر ایسے افسانوں میں نثر کا آہنگ کس طرح برقرار رکھا جا سکتا ہے؟ کیا تعجب ہے اگر لوگوں کو شکایت ہوتی ہے کہ آپ لوگوں کے افسانے اکھڑے اکھڑے معلوم ہوتے ہیں۔ جب پیراگراف میں کئی جملے ہوں تو بیانیہ کے مختلف طریقوں کو استعمال کرنے کا موقع ملتا ہے۔ جملے پیراگراف میں منسلک کرنے کے لیے صرف ونحو کے علاوہ تخیل بھی درکار ہوتا ہے۔ [رسالہ اٹھاتا ہے] دیکھیے اس افسانے کے پہلے نو پیراگراف کا نقشہ یوں ہے: (۱) ایک جملہ (وہ بھی ادھورا)۔ (۲) چار جملے۔ (۳) دو جملے۔ (۴) دو جملے۔ (۵) ایک جملہ (نامکمل)۔ (۶) ایک جملہ۔ (۷) دو جملے۔ (۸) ایک جملہ۔ (۹) دو جملے۔ [دوسرا رسالہ اٹھاتا ہے] اس افسانے کے پہلے آٹھ جملے الگ الگ لکھے گئے ہیں، ہر جملہ ایک پیراگراف ہے۔ اس افسانے کو دیکھیے، اس افسانے کے پہلے تین جملے الگ الگ لکھے گئے ہیں۔ ہر جملہ ایک پیراگراف ہے۔ اس کے بعد گیارہ جملے مکالمے کے ہیں۔ بولنے والوں کے نام معدوم، اور ہر جملہ آدھی یا پون سطر سے زیادہ نہیں۔ [افسانوں کی ایک کتاب اٹھاتا ہے] ان افسانوں کو دیکھیے۔ افسانے کے پہلے سات پیراگراف اس طرز کے ہیں: (۱) ایک جملہ (۲) ایک جملہ (۳) چار جملے (۴) ایک جملہ (۵) ایک جملہ (نامکمل) (۶) تین جملے (۷) ایک جملہ۔ تو یہ کون سی نثر آپ لوگ لکھ رہے ہیں؟ آپ لوگوں کی سانس اتنی جلدی کیوں اکھڑ جاتی ہے؟ آپ کے نقادوں میں تو بعض ایسے ہیں جو چار چار صفحے کا پیراگراف بناتے ہیں لیکن بات ایک جملے بھر کی نہیں کہتے۔ آپ لوگوں کی حالت یہ ہے کہ بات کہنے سے گھبراتے ہیں۔ نثر کا کھیل بڑا نازک ہوتا ہے، شاعری میں تو نوچ کھسوٹ

چل بھی جاتی ہے، (شاعر بے چارہ سمجھتا ہے کہ وہ ڈرامائی انداز اختیار کر رہا ہے)، لیکن نثر میں بہت ناپ تول کر قدم رکھنا پڑتا ہے۔ ارے بھائی بیانیہ کے معنی ہی ہیں وہ تحریر جس میں ''سخن روشن'' ہو۔ آپ لوگوں کا عالم یہ ہے کہ چار جملے جوڑتے جوڑتے آنکھوں کے سامنے اندھیرا چھا جاتا ہے۔ اس طرز میں آپ بیان واقعہ کیا کریں گے، ماحول اور فضا کہاں سے تیار کریں گے؟ آپ لوگوں کو کس نے سکھادیا ہے کہ کم جملوں والا پیراگراف اور ہر تین لفظوں کے بعد تین نقطے، بڑا ''آرٹسٹک'' طرز تحریر ہے؟ وہ نثر ہی کیا جس کے اجزا ایک دوسرے سے پیوست نہ ہوں، اگر معنوی طور پر نہیں تو کسی اور منطق کے اعتبار سے سہی۔ وہ ابہام یا ڈرامائیت جو اکھڑے اکھڑے جملوں سے پیدا ہوتی ہے، محض ایک دھوکا ہے۔ اس لیے...

نقاد نمبر ایک: (جمائی لیتے ہوئے) اچھا میں چلتا ہوں، اپنے رسالے کا خاص نمبر ترتیب دینا ہے۔

نقاد نمبر دو: ہاں، خوب یاد آیا۔ کل میں نے ایک افسانے میں ٹی۔ ایس۔ الیٹ اور سماجی معنویت کا ذکر پڑھا تھا۔ اس افسانہ نگار سے انٹرویو لینے جانا ہے۔ میں بھی چلتا ہوں۔

بے نام شخص: مجھے تو بیوی نے گوشت لانے بھیجا تھا، یہاں کہاں پھنس گیا، خدا حافظ۔

افسانہ نگار: آپ سب سے درخواست ہے کہ میرے نئے مجموعے کی رسم اجرا میں ضرور تشریف لائیں، کتاب کا نام ہے ''پتھر کے جنگلوں کا نمکین شربت''۔

تینوں: [یک زبان] آپ کا خدا حافظ!

(۱۹۸۲)

افسانے کی تنقید سے متعلق چند مباحث

افسانہ چاہے واقعے کا اظہار کرے یا کردار کا، یا دونوں چیزوں کا، یا چاہے وہ کسی سماجی حقیقت کو بیان کرے یا نفسیاتی نکات کی گہرائیاں کریدے، وہ بیان یعنی Narration کے بغیر قائم نہیں ہوسکتا۔ بیانیہ اس کے لیے ہاتھ پاؤں کا کام کرتا ہے، اگر افسانے میں سراسر مکالمہ ہے یا صرف خود کلامی ہے تو بھی وہ افسانہ اسی وجہ سے ہے کہ اس کے ذریعے ہمیں کسی واقعے کے بارے میں معلوم ہوتا ہے۔ ہم واقعات کی ترتیب کو الٹ پلٹ دیں، یا واقعے کی طرف اشارہ کریں، اسے بیان نہ کریں، یا صرف فرض کرلیں کہ کوئی واقعہ یا واقعات رونما ہوچکے ہیں اور ہمارے افسانے میں اب جو کچھ ہورہا ہے، یا نہیں ہورہا ہے، وہ ان واقعات ماضیہ کی وجہ سے ہے، لیکن بیانیہ کسی نہ کسی شکل میں ہمارے ساتھ رہتا ہے۔ اور جب بیانیہ کا وجود افسانے کی شرط ٹھہرا تو بیان کنندہ یعنی راوی کا وجود بھی افسانے کی شرط ٹھہرتا ہے۔ یہ راوی، افسانے کے متکلم یعنی Protagonist یا مرکزی کردار یا ہیرو سے مختلف بھی ہوسکتا ہے اور نہیں بھی۔

وہ حقائق جو زبان کے ذریعے معرض اظہار میں نہیں آسکتے ان کا وجود اور عدم ایک ہی حکم رکھتا ہے۔ ممکن ہے کہ وہی حقائق سب سے زیادہ قیمتی اور معنی خیز ہوں، لیکن اگر زبان ان کے احاطے سے قاصر ہے تو وہ افسانہ، یا کسی بھی انسانی اظہار کے لیے بے حقیقت اور بے اثر ہیں۔ ہماری کائنات اصل میں جیسی بھی ہو، لیکن ہمارے لیے وہ زبان کے ذریعے تشکیل پاتی ہے۔ لہٰذا

ممکن ہے کہ اصل حقیقت کی رو سے راوی کئی طرح کے ہو سکتے ہوں، لیکن زبان کی مجبوریوں کے باعث راوی صرف دو طرح کے ہو سکتے ہیں، حاضر اور غائب۔ حاضر راوی والا افسانہ وہ ہے جس میں افسانہ بیان کرنے والا واحد حاضر (میں) یا جمع حاضر (ہم) کی شکل میں ہمارے سامنے آئے۔ غائب راوی والا افسانہ وہ ہے جس میں افسانہ محض بیان کر دیا جائے، اس کا راوی ہمارے سامنے نہ ہو بلکہ صرف یہ فرض کر لیا جائے کہ کوئی شخص ہے (ممکن ہے وہ افسانہ نگار ہی ہو) جسے وہ سب واقعات بذات خود معلوم ہیں جنھیں وہ بیان کر رہا ہے۔ دو طرح کے راویوں کا امکان افسانے کی واقعیت، بلکہ اس کے سارے وجود، اور فن افسانہ نویسی/گوئی کے عملی اظہار کے بارے میں مختلف طرح کے سوالات اور مشکلات پیدا کرتا ہے۔ جب تک ان مسائل اور سوالات کی چھان بین نہ کر لی جائے، افسانے کے بارے میں کوئی نظریہ قائم نہیں ہو سکتا۔

حاضر راوی والے افسانے کے بعض مسائل حسب ذیل ہیں:

(۱) ایسے افسانے میں صرف وہی واقعات بیان ہو سکتے ہیں، جن میں راوی خود موجود رہا ہو۔

(۲) کرداروں پر کسی واقعے یا بات کا کیا اثر مرتب ہوا، اس کے بارے میں راوی کی شہادت موضوعی اور ناقابل یقین ہو سکتی ہے۔ مثلاً راوی بتاتا ہے کہ جب فلاں شخص نے فلاں شخص سے کہا کہ اسے اس سے محبت ہے، تو اس کے دل میں خوشی کی ایک لہر دوڑ گئی۔ ظاہر ہے کہ کسی دوسرے شخص کے دل میں خوشی کی لہر دوڑ جانے کے بارے میں راوی کا بیان محض ایک رائے ہے، حقیقت نہیں، وقس علیٰ ہٰذا۔

(۳) ایسے افسانے میں راوی خود اپنے خیالات و تاثرات یا معلومات کو پوشیدہ نہیں رکھ سکتا۔ لہٰذا ایسی صورت میں افسانے میں suspense یعنی تجسس کا عنصر کم ہو سکتا ہے۔

(۴) اگر حاضر راوی کسی ایسی بات کو بیان کرنا چاہے جو اس کے براہ راست علم میں نہیں ہے تو وہ کسی کردار کو اس واقعے کا عینی شاہد بنا کر پیش کرنے پر مجبور ہوتا ہے، اور اس بات پر مجبور ہوتا ہے کہ اس کردار سے اپنی ملاقات کسی طرح کرائے اور پھر اس سے اپنی گفتگو کا رخ اس طرف موڑے کہ وہ بات معرض بیان میں آ جائے۔

(۵) حاضر راوی کسی کردار کے بارے میں کوئی رائے قائم کرے یا کسی خیال کا اظہار

کرے، تو قاری کو گمان گذرتا ہے کہ یہ محض راوی کا تاثر ہے، اور ممکن ہے کہ حقیقت کچھ اور ہو۔ مثلاً اتنی معمولی سی بات کہ حاضر راوی کہتا ہے: "فلاں شخص کی عمر چوبیس سال ہے اور وہ بہت خوب صورت ہے۔" محض راوی کے بیان کا حکم رکھتی ہے۔ اس پر مکمل اعتبار ممکن بھی ہے اور نہیں بھی۔ اس کے برخلاف اگر غائب راوی یہی بات کہتا ہے تو اس پر مکمل اعتبار کے علاوہ کوئی چارہ نہیں۔

(۶) حاضر راوی اگر افسانے کا مرکزی کردار نہ ہو تو پھر مرکزی کردار ہر بات میں راوی کی فراہم کردہ معلومات کا محتاج رہتا ہے۔ اس صورت میں مرکزی کردار کے نقوش حاضر راوی کے حوالے سے ہی ابھر سکتے ہیں، خود افسانہ نگار بظاہر پس منظر میں چلا جاتا ہے۔

(۷) مندرجہ بالا باتوں سے ظاہر ہوتا ہے کہ حاضر راوی والے افسانے میں واقعیت کا التباس پیدا کرنا نسبتاً آسان ہے، کیوں کہ افسانہ نگار کی شخصیت بظاہر پس پشت ہو جاتی ہے۔ کبھی کبھی یوں بھی ہوتا ہے کہ اس التباس کو مضبوط تر کرنے کے لیے حاضر راوی محض مرتب یا دیباچہ نگار کا روپ اختیار کر لیتا ہے۔ مثلاً وہ یہ کہتا ہے کہ مجھے فلاں جگہ فلاں شخص سے ملنے کا اتفاق ہوا، اس نے یہ واقعہ سنایا۔ یا میرے فلاں دوست نے مرتے وقت مجھے یہ مسودہ سپرد کیا، میں نے اسے نوک پلک سے درست کر کے شائع کر رہا ہوں۔ اس طرح راوی دروغ بر گردن راوی کے الزام سے بھی بچ جاتا ہے، اور افسانہ نگار کو غائب راوی کا وسیلہ بھی مل جاتا ہے۔

(۸) چونکہ حاضر راوی بہر حال کثیر تعداد میں لوگوں سے نہیں مل سکتا اور نہ کثیر واقعات کا عینی شاہد ہو سکتا ہے، اس لیے حاضر راوی کے افسانوں میں کرداروں کی تعداد نسبتاً کم ہوتی ہے۔ اگر کردار بڑھائے جائیں تو راوی کی حیثیت محض مشاہد (Onlooker) کی ہو جاتی ہے، اور حاضر راوی کی تکنیک استعمال کرنے میں واقعیت کے جس التباس (illusion) کی تخلیق درکار ہوتی ہے، وہی التباس معرض خطر میں آجاتا ہے۔

(۹) یہ بھی ممکن ہے کہ افسانہ نگار غائب راوی کی تکنیک پوشیدہ طور پر استعمال کرے، یعنی بیان بظاہر ہو تو غائب راوی کی طرف سے، لیکن واقعات محض ایک یا دو کرداروں کے حوالے سے بیان کیے جائیں۔ ایسی صورت میں غائب راوی کی تکنیک سے حاصل ہونے والے فوائد سے ہاتھ دھونا پڑتا ہے۔

غائب راوی والے افسانے کے مسائل حسب ذیل ہیں:-

(۱) اس طرح کے افسانے میں کسی طرح کا واقعہ یا تاثر، یا کسی ایک فرد واحد پر تنہائی میں پیش آنے والے واقعے، یا دو شخصوں کے درمیان ہونے والی پوشیدہ بات، یا کوئی راز دارانہ خط، وغیرہ بے تکلف بیان ہو سکتا ہے۔

(۲) ایسے افسانے میں راوی کو حد درجہ اعتبار حاصل ہوتا ہے۔ وہ کسی کردار کے بارے میں کچھ بھی کہہ ڈالے، کسی کو شک کی جرأت نہیں ہوتی۔ اس وجہ سے اس میں واقعیت کا التباس مسئلہ نہیں ہوتا، بلکہ مسئلہ یہ ہوتا ہے کہ التباس کی آزادی کو اس بری طرح نہ برتا جائے کہ خود التباس ہی ختم ہو جائے۔

(۳) غائب راوی والا افسانہ بہ یک وقت لیکن مختلف جگہوں میں ہونے والے، یا ایک جگہ پر لیکن مختلف اوقات میں ہونے والے واقعات کے بیان پر قادر ہوتا ہے۔

(۴) حاضر راوی والے افسانے میں وقت کا تعین ذرا سختی سے کرنا پڑتا ہے، کیوں کہ یہ قرین قیاس نہیں کہ وہ شخص جو خود واقعات کو بیان کر رہا ہے، اس بات کو بھول جائے کہ پچھلے واقعے یا حادثے کو کتنا عرصہ ہوا ہے۔ غائب راوی کو وقت کے تعین میں آزادی یا نسبتاً زیادہ آزادی حاصل ہوتی ہے۔ مثلاً وہ یہ کہہ کر کام چلا لیتا ہے: گذشتہ واقعے کے کچھ عرصے بعد یا چند ہفتے بعد، یا کئی سال گذر گئے وغیرہ۔ حاضر راوی اس طرح کی گول مول بات نہیں کہہ سکتا۔

(۵) جس طرح حاضر راوی والے افسانے میں قاری کو یہ گمان گذر سکتا ہے کہ جو تاثر یا رد عمل بیان ہوا ہے وہ محض حاضر راوی کا تاثر ہے، اور کوئی ضروری نہیں کہ وہ صحیح ہی ہو، اور یہ تو بالکل ضروری نہیں کہ وہ افسانہ نگار کا بھی ہو، غائب راوی والے افسانے میں قاری کو یہ گمان گذر سکتا ہے کہ کوئی ضروری نہیں کہ یہ تاثر افسانہ نگار کا ہو، اس کے کردار کا نہ ہو۔ بعض اوقات افسانہ نگار کے تاثرات، اصلی تاثرات کا بھیس بدل کر آجاتے ہیں۔ افسانے کی واقعیت مجروح ہو جاتی ہے لیکن خود افسانہ نگار کو خبر نہیں ہوتی۔ مثلاً میں افسانہ یوں شروع کرتا ہوں: ''آج شام سورج کی ٹکیہ بہت لال تھی۔'' ظاہر ہے کہ یہ افسانہ نگار کا تاثر نہیں، راوی کا تاثر ہے۔ لیکن افسانہ نگار اگر خود کو کسی کردار سے پیوستہ کر دیتا ہے، اور افسانہ اسی کردار کے ذہنی کوائف کے حوالے سے بیان ہوا ہے، تو یہ کہنا مشکل ہو جاتا ہے کہ یہ تاثر خود افسانہ نگار کا نہیں۔ اس طرح غائب راوی والے افسانے میں خود افسانہ نگار کی شخصیت معمول سے زیادہ بے نقاب ہو سکتی ہے۔

دونوں طرح کے افسانوں میں بعض باتیں مشترک ہیں۔ مثلاً ان نکات پر غور کیجیے:

(۱) تمام افسانوں کی تلخیص صیغۂ حال میں بیان کی جاتی ہے۔ مثلاً یہ کوئی نہیں کہتا کہ شمن ایک لڑکی تھی و متوسط طبقے کے مسلمان گھرانے میں پیدا ہوئی وغیرہ [''ٹیڑھی لکیر'' از عصمت چغتائی]۔ بلکہ اس ناول کی تلخیص کرتے وقت ہم شمن کے بچپن، قبل از بلوغ، جوانی، تمام مدارج کا ذکر صیغۂ حال میں کرتے ہیں۔ اس کا مطلب یہ ہوا کہ افسانہ جب ایک بار بیان ہو گیا تو پھر وہ ہمیشہ کے لیے موجود اور ہر وقت واقع ہوتا رہتا ہے۔ وہ ماضی یا مستقبل کا پابند نہیں ہوتا بلکہ وہ ایک فوری لیکن غیر فانی زندگی رکھتا ہے۔ ایسا کیوں ہوتا ہے؟ اس کا جواب افسانے کے متعلق نظریہ سازی میں بہت معاون ہوگا، لیکن ابھی تک اس سوال کا کوئی تشفی بخش جواب نہیں مل سکا ہے۔

(۲) تمام افسانوں میں تمام واقعات کی اصل نوعیت پر مکمل اجماع نہیں ہو سکتا۔ مثلاً یہ دعویٰ نہیں کیا جا سکتا کہ نمک کا داروغہ سراسر ایمان دار تھا اور خود کو برحق سمجھنے والا ایک تنگ نظر شخص نہیں تھا۔ اس کی وجہ یہ ہے کہ کوئی بھی افسانہ اپنے تمام کرداروں اور تمام واقعات کی مکمل ترین تفصیل نہیں بیان کر سکتا۔

(۳) لہٰذا افسانے کے واقعات، مناظر یا کرداروں کو اعتبار محض تفصیل یا جزئیات کے ذریعے نہیں حاصل ہوتا۔

مندرجہ بالا خیالات کی روشنی میں افسانے کے بارے میں جو باتیں معلوم ہوئی ہیں وہ کچھ نئے مسائل پیدا کرتی ہیں۔ یہ مسائل ایسے ہیں جن سے ہر افسانہ نگار افسانہ لکھتے وقت دو چار ہوتا ہے۔

مثال کے طور پر، ہر افسانے کا کام حقیقت کا التباس پیدا کرنا ہے۔ لیکن حقیقت کا التباس پیدا کرنے کی کوشش افسانے کو غیر دلچسپ بھی بنا دیتی ہے۔ مثلاً کرشن چندر اپنے ناول ''جب کھیت جاگے'' یا ''شکست'' میں جب تفصیلی منظر بیان کرتے ہیں تو الگ الگ طرح کا تاثر پیدا ہوتا ہے۔ ''جب کھیت جاگے'' غیر دلچسپ ہو جاتا ہے لیکن ''شکست'' میں دلچسپی برقرار رہتی ہے۔ کردار کے عادات و سکنات، بول چال کے طریقے اور لب و لہجے کی مکمل نقل کی کوشش دلچسپی کے بجائے اکتاہٹ پیدا کر سکتی ہے، اس لیے افسانہ نگار ہمیشہ اس کشاکش میں گرفتار رہتا ہے کہ وہ حقیقت کے التباس کو دلچسپی پر قربان کر دے یا دلچسپی قائم رکھنے کی خاطر حقیقت کے

التباس کو خیر باد کہہ دے۔ اس طرح دو قسم کے افسانے پیدا ہوتے ہیں۔ ایک طرف تو داستانی ماحول رکھنے والے افسانے ہیں جن کے بارے میں افسانہ نگار ہمیں کسی قسم کی غلط فہمی میں مبتلا نہیں کرتا اور صاف واضح کر دیتا ہے کہ یہ مروج معنوں میں حقیقت نگاری نہیں ہے۔ دوسری طرف وہ افسانے ہیں جن میں افسانہ نگار صاف کہہ دیتا ہے کہ دلچسپی پیدا کرنا میرا مقصد نہیں، بلکہ اگر میرا یہ افسانہ غیر دلچسپ ہے تو یہ میری کامیابی ہے۔ یا پھر وہ ایسے افسانے بنانے کی کوشش کرتا ہے جس میں دلچسپی واقعات سے نہیں بلکہ کسی اور طرح سے، مثلاً کسی مخصوص طرزِ اظہار یا الفاظ کے انوکھے استعمال سے پیدا ہوتی ہے۔

یہیں پر افسانہ نگار کا ایک اور مسئلہ سامنے آتا ہے۔ وہ یہ ہے کہ حقیقت کا التباس پیدا کرنے سے کیا مراد ہے؟ کیا یہ ممکن نہیں کہ افسانہ بظاہر سراسر غیر واقعی یا کم سے کم نیم واقعی ہو لیکن اس کے پس پردہ کوئی بڑی حقیقت یا زندگی کے بارے میں کوئی گہری سچائی، یا انسانی نفسیات یا تاریخ کے بارے میں کوئی سچی بصیرت ہو؟ آخر واقعیت مقصود بالذات ہے یا محض کسی اور فنی یا فلسفیانہ مقصد کے حصول کا ذریعہ ہے؟ گویا سوال یہ ہوا کہ کیا حقیقت مقصود ہے یا محض اس کا التباس مقصود ہے؟ اس سوال کے مضمرات افسانے کے تمام معاملات کو محیط ہیں، کیونکہ ان کا تعلق افسانوی اظہار کے اساسی مسئلے سے ہے۔ وہ مسئلہ یہ ہے کہ افسانہ وجودی (Ontological) شے ہے یا معلوماتی یعنی Epistemological شے ہے؟ اگر وہ وجودی ہے تو اسے واقعیت سے زیادہ حقیقت کی ضرورت ہے، اور اگر وہ موخر الذکر ہے تو اسے حقیقت سے زیادہ واقعیت کی ضرورت ہے۔ واقعیت اور حقیقت ہم معنی نہیں ہیں۔ اگر ایسا ہوتا تو اخبار کی ہر خبر اور پولیس کی ہر رپورٹ یا اس طرح کی کوئی بھی تحریر ہم پر اس طرح اثر انداز ہوتی جس طرح ایک اعلیٰ درجے کا افسانہ اثر انداز ہوتا ہے۔ ہم جانتے ہیں کہ انتہائی واقعیت پرست افسانہ بھی واقعات کی حد تک اتنا سچا نہیں ہوتا جتنی کوئی تحقیقی رپورٹ یا تفتیشی رپورٹ ہوتی ہے۔

لیکن اگر افسانے کی تلاش حقیقت کی تلاش ہے تو کیا افسانہ نگار کو یہ حق ہے کہ وہ حقیقت کی خاطر اپنے کرداروں کو کٹھ پتلی کی طرح نچائے اور Manipulate کرے؟ لیکن اگر اس سوال کا جواب ''ہاں'' میں ہے تو مشکل یہ آپڑتی ہے کہ کیا کرداروں کا وجود، افسانہ نگار سے آزاد ہوتا ہے؟ یعنی کیا یہ ممکن ہے کہ اگر افسانہ نگار اپنے کرداروں کو آزاد چھوڑ دے تو وہ اس کی

مرضی کے خلاف بن بیٹھیں؟ کیا ایسا ہو سکتا ہے یا ہوتا ہے کہ افسانہ نگار کسی کردار کا انجام بخیر کرنا چاہے لیکن وہ برے انجام کو پہنچے؟ یا اسے اچھا انسان دکھانا چاہے لیکن وہ برا انسان بن جائے؟ اس سوال کو اس طرح بھی پیش کیا جا سکتا ہے کہ کیا واقعات کردار پر اثر انداز ہوتے ہیں، یا کردار واقعات پر؟ یا دونوں ایک دوسرے پر؟ اگر دونوں ایک دوسرے پر، تو ان کی باہم اثر اندازی کا تناسب کیا ہوتا ہے، یا کیا ہونا چاہیے؟

افسانے پر غور وفکر کے یہ بعض پہلو ہیں جن پر ابھی ہم نے کما حقہ توجہ نہیں کی ہے۔ بعض پہلو اور بھی ہیں جن کا میں نے کوئی ذکر نہیں کیا ہے۔ ان میں سے اہم مسئلہ یہ ہے کہ افسانے کی اصل حیثیت کیا ہے؟ وہ واقعہ ہے یا واقعے کی نقل ہے؟ یعنی کیا افسانہ خود ایک واقعہ ہے جسے ڈراما کی طرح اسٹیج پر پیش تو نہیں کیا جا سکتا، لیکن کچھ اس طرح بیان کیا جا سکتا ہے کہ اسٹیج کا سا ماحول لگنے لگے۔ یعنی اس کی پیشکش کے طور طریقے کم وبیش ایسے ہی ہیں کہ افسانہ بھی ڈراما کی طرح واقعات کو ہماری آنکھوں کے سامنے لے آتا ہے۔ ہنری جیمس (Henry James) کا یہی خیال تھا۔ وہ اپنے دیباچوں میں اکثر ناول نگار کو ڈراما نگار کہتا ہے۔ دوسری صورت یہ ہے کہ کہیں کوئی واقعہ فی الحقیقت پیش آیا، اور افسانہ اس واقعے کی نقل ہمارے سامنے پیش کر رہا ہے۔اس بات کو صحیح مانا جائے تو افسانے کی شعریات کے بارے میں بعض بڑے ٹیڑھے سوال پیدا ہوتے ہیں۔ اگر افسانہ کسی واقعے کی نقل ہے جو فی الحقیقت پیش آچکا ہے تو پھر واقعیت کے کیا معنی ہیں؟اور اگر افسانہ خود واقعہ ہے تو اس کی واقعیت کا ثبوت کیا ہے؟ ڈرامے میں تو بہر حال اسٹیج ہوتا ہے، اسٹیج کے لوازم ہوتے ہیں، اداکار ہوتے ہیں جو ایسے لباس پہنتے ہیں جنھیں واقعیت پر مبنی کہا جا سکتا ہے، اور ہم اسٹیج پر پیش آنے والے واقعات کو راوی کی میانجی گری(mediation) کے بغیر دیکھ لیتے ہیں۔ لکھے ہوئے افسانے میں ایسی کوئی چیز نہیں ہوتی جس کی بنا پر ہم فرض کر سکیں کہ جو کچھ ہم پڑھ رہے ہیں وہ ہماری آنکھوں کے سامنے ہو رہا ہے۔

ہاں، افسانہ اگر پڑھ کر سنایا جائے، یا زبانی بیان کیا جائے تو اس پر افلاطون کے اس اصول کا اطلاق ہو سکتا ہے کہ جب کوئی چیز، مثلاً رزمیہ نظم یعنی Epic ہمیں بآواز بلند سنائی جائے تو کسی نہ کسی مفہوم میں ہم ان واقعات کے عینی شاہد ہو جاتے ہیں، اور ان مناظر میں موجود رہتے ہیں جن کا بیان ہمیں سنایا جا رہا ہے۔

ایلزبتھ اول کا ایک بھتیجا جان ہیرنگٹن (John Harrington) شاعری کا عمدہ مترجم اور خود بھی شاعر تھا۔ اس نے اس الزام کا جواب دیا ہے کہ شاعری جھوٹ پر مبنی ہوتی ہے۔ وہ کہتا ہے کہ شاعری کو جھوٹ پر مبنی تب کہہ سکتے تھے جب وہ یہ دعویٰ کرتی کہ جو کچھ ہم بیان کر رہے ہیں وہ سچ ہے۔ بقول ہیرنگٹن، شاعری اگر چاہے تو بھی سچ نہیں بیان کر سکتی، کیوں وہ خود یہ کہتی ہے کہ جو کچھ ہم بیان کر رہے ہیں وہ سچ نہیں ہے۔ ہیرنگٹن کی مراد یہ تھی کہ شاعری میں ایک طرح کی افسانویت (fictiveness) بہر حال ہوتی ہے۔ شاعری کی یہ صفت جدید عہد کے بھی ادبی نظریہ سازوں نے تسلیم کی ہے۔ ایسی صورت میں افسانے کا یہ دعویٰ (اگر افسانہ یہ دعویٰ کرے، اور اسے اس سے مفر بھی نہیں) کہ ہم واقعہ ہیں، یا واقعے کی نقل ہیں، کچھ اور طرح کے مسائل پیدا کرتا ہے۔ ایک مسئلہ تو یہ پیدا ہو گا کہ کیا شاعری اور افسانہ دو بالکل مختلف طرح کی شعریات پر مبنی ہیں؟ دوسرا سوال یہ ہو گا کہ افسانے کے وجود کا جواز اور کچھ نہیں، افسانہ ہی تو ہے۔ یعنی افسانے میں تو افسانویت بہر حال ہونا چاہیئے۔ پھر واقعہ نگاری یا حقیقت نگاری کے معنی کیا ہیں؟

(۱۹۷۹)

پلاٹ کا قصّہ

افسانے پر نظریاتی بحث کی ابتدا ارسطو سے ہوتی ہے۔ چونکہ المیہ، طربیہ اور افسانہ، تینوں میں واقعات کا بیان ہوتا ہے، اس لیے المیہ اور طربیہ میں واقعات کے بارے میں ارسطو نے جو کچھ کہا اس کو افسانے کے لیے بھی صحیح سمجھ لیا گیا۔ چنانچہ ارسطو کے زیرِ اثر یہ نظریہ قائم اور مقبول ہوا کہ افسانے میں پلاٹ مرکزی حیثیت رکھتا ہے۔ پلاٹ کے بارے میں ارسطو کے نکات حسب ذیل ہیں:-

(۱) عمل کی نمائندگی المیے کا پلاٹ ہے، پلاٹ سے مراد ہے واقعات کی منطقی ترتیب۔

(۲) المیے کا مقصد واقعات اور پلاٹ کو پیش کرنا ہے۔ پلاٹ کے بغیر المیہ قائم نہیں ہو سکتا، مگر کردار کے بغیر قائم ہو سکتا ہے۔

(۳) پلاٹ میں آغاز، وسط اور انجام ہوتا ہے۔ خوبی سے تعمیر کیا ہوا پلاٹ وہ ہے جس میں یہ تینوں صفات ہوں۔

(۴) واقعات کی ترتیب سے مراد یہ ہے کہ انجام کے بعد کچھ نہ ہو اور انجام کسی وقوعے کے عقب میں فطری طور پر ظہور میں آئے، چاہے ازروے قاعدہ، چاہے ضرورتاً۔

(۵) پلاٹ کے مختلف حصوں میں اس طرح کا تعمیری ربط ہونا چاہیے کہ اگر کسی ایک کی جگہ بدل دی جائے یا اسے حذف کر دیا جائے تو سارے کا سارا بدنظم یا درہم برہم ہو جائے۔

(۶) پلاٹ میں وہی چیزیں بیان ہونا چاہیئے جو واقع ہو سکتی ہیں، یعنی جن کا واقعہ ہونا لازمی یا احتمالی طور پر ممکن ہو۔

مندرجہ بالا نکات کی روشنی میں یہ دیکھنا مشکل نہیں کہ جدید افسانے کے پلاٹ کے بارے میں تقریباً سارے مفروضے ارسطو کے خیالات پر تعمیر کیے گئے ہیں۔ ان خیالات کا اثر اتنا زبردست ہے کہ افسانے اور کہانی، یعنی Fiction کے جدید ترین نظریہ ساز بھی ان سے برآمد کردہ بعض نتائج کو فطری اور جبلی سمجھتے ہیں۔ مثلاً ارسطو کے خیالات کا ایک اہم نتیجہ یہ ہے کہ چونکہ افسانے کے لیے پلاٹ ضروری ہے اور پلاٹ سے مراد ہے واقعات کی ایسی ترتیب جن میں آپس میں آغاز، وسط اور انجام کا رشتہ ہو اور اس ترتیب میں ایک تعمیری ربط ہو، لہٰذا افسانہ (یعنی قصہ) قائم ہونے کے لیے یہ ضروری ہے کہ اس میں بیان کردہ واقعات میں علت اور معلول cause and effect کا رشتہ ہو۔ چنانچہ جیرلڈ پرنس (Gerald Prince) اپنی کتاب A Grammar or Stories میں کہتا ہے کہ واقعات کی وہ ترتیب جس میں علت اور معلول کا رشتہ نہ ہو، کہانی نہیں معلوم ہوتی، اور وہ ترتیب جس میں یہ رشتہ ہو، ہمیں فطری اور جبلی طور پر (intuitively) کہانی معلوم ہوتی ہے۔ افسانہ (یعنی قصہ، جو افسانے کی اصل ہے) اور کہانی، یعنی Fiction کے فرق پر بحث کو فی الحال ملتوی رکھتے ہوئے ہم یہ کہہ سکتے ہیں کہ چونکہ کہانی اور افسانہ دونوں میں پلاٹ کی اہمیت کو یکساں تسلیم کیا گیا ہے اور افسانے میں قصہ پن (fictionality) کو مرکزی اہمیت دی گئی ہے، اس لیے پلاٹ کی بحث کی حد تک قصے اور Fiction یعنی کہانی کے روایتی تصور میں کوئی بنیادی فرق نہیں۔

واقعات کی ترتیب میں تعمیری ربط کا ہونا قصے اور افسانے کی فطری پہچان ہے، یہ بات دل کو واقعی اتنی لگتی ہوئی ہے کہ اس کا تجزیہ کیے بغیر افسانے کے بارے میں کوئی نظریہ نہیں قائم ہو سکتا۔ اس بات کے با اثر ہونے کی ایک وجہ یہ ہے کہ ''واقعہ'' یعنی event کی تعریف متعین کرنے میں ضروری تفحص سے کام نہیں لیا گیا۔ لہٰذا یہ بھی ضروری ہے کہ ''واقعہ'' کی وضاحت کی سعی کیا جائے۔ ظاہر ہے کہ ہر وہ بات جو ہوتی ہے، اسے ہم واقعہ کہتے ہیں۔ اگر وہ بات مستقبل میں بھی ہونے والی ہے تو ہم اسے مستقبل میں پیش آنے والا یا وجود میں آنے والا واقعہ کہتے ہیں۔ مثلاً ہم اگر کوئی ناول پڑھ رہے ہیں تو ہم اپنے آپ سے، یا مصنف سے، یا کسی اور شخص سے، جس نے وہ ناول پڑھا ہو، یہ ہر وقت پوچھ سکتے ہیں کہ اب کیا واقعہ پیش آئے گا؟ اسی

طرح اگر ہم کسی ایسے وقوعے کی روداد پڑھ یا سن رہے ہیں جو درحقیقت ہو چکا ہے، تو بھی ہم یہ سوال پوچھ سکتے ہیں کہ اب کیا واقعہ پیش آئے گا؟

لہٰذا "واقعہ" یعنی event اپنے تجریدی معنوں میں ماضی، حال یا مستقبل کا محتاج نہیں ہوتا۔ لیکن صرف اتنا کہہ دینے سے افسانے میں واقعے کی تعریف نہیں ہو سکتی۔ مثال کے طور پر واقعات کی چند ترتیبیں حسب ذیل ہیں:۔

(۱) زید ایک کتاب پڑھ رہا تھا، اچانک اس کے پیٹ میں درد اٹھا، اسے خون کی قے ہوئی اور وہ مر گیا۔

(۲) زید ایک کتاب پڑھ رہا تھا اور سیب کھا رہا تھا۔ اچانک اس کے پیٹ میں سخت درد اٹھا۔ اسے خون کی قے ہوئی۔ اور وہ مر گیا۔

(۳) زید ایک کتاب پڑھ رہا تھا اور سیب کھا رہا تھا۔ کتاب کا نام تاریخ طبری تھا۔ اچانک اس کے پیٹ میں سخت درد اٹھا، اسے خون کی قے ہوئی اور وہ تڑپ تڑپ کر مر گیا۔

ان تینوں عبارتوں میں مرکزی واقعہ ایک ہے، یعنی زید کی اچانک موت۔ یعنی ان عبارتوں میں زید کی موت کی اطلاع دی گئی ہے۔ لیکن ان کا اطلاعاتی مواد برابر نہیں۔ پہلی عبارت میں چار اطلاعات ہیں، زید ایک کتاب پڑھ رہا تھا، اچانک اس کے پیٹ میں درد اٹھا، اسے خون کی قے ہوئی، اور وہ مر گیا۔ دوسری عبارت میں ایک واقعہ اور بتایا گیا ہے، یعنی زید کتاب پڑھتے وقت سیب کھا رہا تھا۔ پھر اس میں ایک واقعے کی تفصیل بڑھا دی گئی ہے، یعنی اس کے پیٹ میں "سخت" درد اٹھا۔ تیسری عبارت میں مزید اطلاع دی گئی ہے کہ کتاب کا نام کیا تھا اور اس کی موت کے بارے میں یہ تفصیل بڑھا دی گئی ہے کہ وہ تڑپ تڑپ کر مرا۔ لہٰذا اب ہم یہ سوال پوچھ سکتے ہیں کہ اگر زید کی موت مرکزی واقعہ event ہے اور اس کا سبب اس کے پیٹ کا درد ہے تو باقی واقعات، واقعات ہیں کہ نہیں؟ اگر واقعے سے مراد ہر وہ بات ہے جو ہوئی ہو تو یقیناً یہ سب تفصیلات واقعے کی ضمن میں آتے ہیں۔ لیکن اگر واقعے سے مراد کوئی مرکزی واقعہ ہے (یعنی ایسا واقعہ جس کو بیان کرنے کے لیے کوئی عبارت لکھی گئی اور جس کو بیان نہ کیا جاتا تو عبارت ادھوری رہ جاتی یا اس سے ہمیں کوئی اطلاع نہ ملتی، یعنی یہ نہ معلوم ہوتا کہ وہ عبارت کیوں لکھی گئی)، تو پھر زید کی موت اور اس موت کے سبب کے علاوہ تمام واقعات پر "واقعہ" event کی اصطلاح کا اطلاق غیر ضروری بلکہ نقصان دہ ہے۔ کیوں کہ اگر سب باتیں

''واقعہ'' ہیں تو سب باتوں کی اہمیت برابر ہونا چاہیے (جیسا کہ ارسطو نے کہا ہے)۔ لیکن ہم دیکھ رہے ہیں کہ عبارت نمبر ایک تا عبارت نمبر تین میں بیان کردہ ہر بات برابر کی اہمیت نہیں رکھتی۔ مگر اس میں کوئی شبہ نہیں کہ نمبر ایک تا نمبر تین میں جو تفصیلات دی گئی ہیں وہ اصل مرکزی واقعے (یعنی اس واقعے جس کو بیان کرنے کے لیے یہ عبارتیں لکھی گئیں) کے بارے میں کچھ اطلاعات ضرور بہم پہنچاتی ہیں۔ یہ اطلاعات تین طرح کی ہوسکتی ہیں:۔

(۱) جن سے اصل واقعے پر روشنی پڑے، یعنی جن سے اصل واقعے کے بارے میں ایسی باتیں معلوم ہوں جو اصل واقعے کے بارے میں ہماری معلومات میں اضافہ کریں۔

(۲) جن سے اصل واقعے پر کوئی روشنی نہ پڑے۔

(۳) جن کے بارے میں ہم فوری طور پر (یا شاید کبھی) یہ فیصلہ نہ کرسکیں کہ ان سے اصل واقعے پر روشنی پڑتی ہے یا نہیں۔

جیسا کہ ہم دیکھ چکے ہیں، اصل واقعہ تو زید کی موت ہے۔ لہٰذا مندرجہ ذیل ''واقعات'' محض ''اطلاعات'' کے ذیل میں ہیں:۔

(۱) زید ایک کتاب پڑھ رہا تھا۔

(۲) زید کے پیٹ میں اچانک درد اٹھا۔

(۳) درد بہت سخت تھا۔

(۴) زید کو خون کی قے ہوئی۔

(۵) زید کتاب پڑھتے وقت سیب کھا رہا تھا۔

(٦) کتاب کا نام تاریخ طبری تھا۔

(۷) زید کی موت تڑپ تڑپ کر واقع ہوئی۔

ظاہر ہے زید کا کتاب پڑھنا اور اس کتاب کا نام ایسے واقعات ہیں جن سے اصل واقعے پر بظاہر کوئی روشنی نہیں پڑتی۔ زید کا سیب کھانا ایسا واقعہ ہے جس کے بارے میں ہم فیصلہ نہیں کرسکتے کہ اس کا اصل واقعے سے کوئی تعلق ہے کہ نہیں۔ اگر سیب زہریلا تھا یا اس میں کوئی چیز تھی جو خونی امتلا کا باعث بن سکتی تو زید کا سیب کھانا ایک اہم بات ہوسکتی تھی۔ فی الحال یہ اطلاع ہمارے لیے بیکار معلوم ہوتی ہے، لیکن امکان ہے کہ یہ اطلاع بے کار نہ ہو۔ زید کا خونی امتلا بھی ایک بین بین حیثیت رکھتا ہے۔ ہمیں یہ نہیں معلوم کہ زید کو کوئی ایسی بیماری تھی جس میں

سیب کھانا نقصان دہ ہوسکتا ہے اور اس کو کھانے سے خونی قے ہوسکتی ہے۔ زید کی موت واقع ہوگئی۔ اسے قتل نہیں کیا گیا، نہ پھانسی پر لٹکایا گیا، اس لیے اس کا خونی امتلا ہمارے لیے اہم نہیں معلوم ہوتا۔ لیکن یہ ضرور ہے کہ اس واقعے کا ذکر مرکزی واقعے (یعنی زید کی موت) میں ایک خواہ مخواہ کی دردناکی پیدا کر دیتا ہے۔ لہٰذا یہ فیصلہ بظاہر ممکن نہیں کہ اس اطلاع کی اہمیت کیا ہے؟ اگر کسی واقعے کو دردناک بنا کر پیش کرنے سے اس کی قیمت یا اہمیت میں اضافہ ہوسکتا ہے تو خونی امتلا کی اہمیت ہے، ورنہ نہیں۔

لیکن یہ اہمیت (یعنی واقعے کا دردناک ہونا) خود اس واقعے کے بارے میں ہمارے معلومات میں کوئی اضافہ نہیں کرتی، کیوں کہ ہم یہ پہلے ہی دیکھ چکے ہیں کہ زید کے پیٹ میں اچانک درد اٹھا تھا اور وہ مرگیا۔ جب یہ بات معلوم ہوگئی تو یہ بات بھی طے ہوگئی کہ اس کی موت تکلیف سے ہوئی۔ لہٰذا خونی امتلا کی اہمیت مشتبہ رہتی ہے۔ یہی حال تڑپ تڑپ کر مرنے کا ہے۔ اس کے بارے میں بھی فیصلہ اسی وقت ممکن ہے جب ہم یہ تسلیم کریں کہ کسی واقعے کی دردناکی کا حال اس واقعے کی اہمیت میں اضافہ کرتا ہے، یعنی اس کے بارے میں ہماری معلومات میں اضافہ کرتا ہے۔ اگر ایسا ہے تو اس تفصیل کی اہمیت ہے کہ زید تڑپ تڑپ کر مرا۔ ورنہ یہ فروعی بیان سے زیادہ اہمیت نہیں رکھتا۔ داستان امیر حمزہ میں شاید ہی کبھی ایسا ہوا ہو کہ کسی اہم سے اہم کردار کی بھی موت کو بہت مفصل طریقے سے بیان کیا گیا ہو۔ داستان گو شاید اس حقیقت سے واقف تھے کہ کسی واقعے کی دردناک تفصیلات واقعے کی اہمیت یا معنی خیزی میں اضافہ نہیں کرتیں۔

اس طرح ہم یہ کہہ سکتے ہیں کہ چونکہ زید کی موت کے بارے میں وہی معلومات اصل واقعہ کا حکم رکھتی ہیں جو ہمیں اس واقعے کے بارے میں کوئی ضروری اطلاع بہم پہنچائیں، اس لیے مندرجہ بالا تینوں عبارتوں میں صرف ایک معلومات (یعنی ایک اطلاع) اصل واقعے کا حکم رکھتی ہے، اور وہ یہ کہ زید کے پیٹ میں درد اٹھا جس کی وجہ سے اس کی موت ہوئی۔

اس کا مطلب یہ ہوا کہ ہمیں پہلے تو واقعہ اور اطلاع میں فرق کرنا چاہیے، پھر اطلاع کے مراتب میں فرق کرنا چاہیے۔ اطلاعاتی واقعات چونکہ مرکزی اہمیت کے حامل نہیں ہوتے، اس لیے ان کی ترتیب بھی اہم نہیں ہوتی۔ وہ اطلاعات جو واقعے پر اثر انداز ہوتی ہیں، ان کی ترتیب اہم ہوسکتی ہے۔ لیکن ترتیب کی اہمیت کا یہ مطلب کیوں ہو کہ واقعات اور اطلاعات کو

یوں ترتیب دیا جائے کہ ان میں علت اور معلول کا تعلق واضح ہو؟ اس کے جواب میں ارسطو نے کہا ہے (اور پرنس نے اسکا تتبع کیا ہے) کہ ہمیں وہی واقعات دلچسپ معلوم ہوتے ہیں جن میں علت اور معلول کا رشتہ ہو۔ لیکن ہم اوپر دیکھ چکے ہیں کہ زید کی موت کے بارے میں بہت سی اطلاعات بھی دلچسپ ہیں، کیونکہ ان کے بارے میں یہ فیصلہ نہیں کر پاتے کہ ان اطلاعات اور اصل واقعے میں علت اور معلول کا تعلق ہے کہ نہیں۔ ہم بعض واقعات کو اطلاعات کی ضمن میں رکھتے ہیں اور ان کے مراتب کا مطالعہ کرتے ہیں۔ ہم ان اطلاعات کو نظر انداز کر دیتے ہیں جن کے ذریعے ہمیں مرکزی واقعے کے بارے میں، یا اس کی قیمت کے بارے میں کوئی فائدہ نہیں حاصل ہوتا۔ جن اطلاعات سے ہمیں یہ فائدہ حاصل ہوتا ہے، ہم انھیں اصل واقعے کے حکم میں رکھ دیتے ہیں۔ اور جن اطلاعات کے بارے میں ہم گومگو میں رہتے ہیں، ان پر ہم طرح طرح کی قیاس آرائیاں کرتے ہیں۔ مرکزی واقعہ جتنا ہی اہم ہوگا، ایسی گومگو والی اطلاعات کے بارے میں ہماری قیاس آرائیاں بھی اتنی ہی تیز، اتنی ہی مفصل اور اتنی ہی پیچیدہ ہوں گی۔

فرض کیجیے زید، جس کی موت کا واقعہ ہم پڑھ رہے ہیں، کوئی بادشاہ یا کوئی اہم شخصیت تھا۔ ظاہر ہے کہ اس کی موت بھی اہم ہوگی۔ اب ہم اس قیاس آرائی پر مجبور ہوں گے کہ کیا سیب زہریلا تھا؟ اگر خونی امتلائی مادے کا تجزیہ کیا جاتا تو کیا نتیجہ نکلتا؟ شاید یہ کہ زید کو جگر کا سرطان تھا اور اس کا جگر اچانک شق ہوگیا؟ اگر ہم قیاس آرائی میں تخیل کو کام میں لائیں گے تو یہ بھی سوچ سکتے ہیں کہ شاید تاریخ کی کتاب میں کوئی ایسا واقعہ تھا جس نے زید پر یہ اثر کیا۔ ہم یہ بھی سوچ سکتے ہیں کہ شاید کتاب کے اوراق میں زہر لگا ہوا ہو وغیرہ۔ اس قیاس آرائی کی زندہ مثال ہیملٹ کے بارے میں ہمارے اس سوال کے جوابات ہیں کہ وہ اپنے غاصب چچا Claudius کو قتل کرنے میں اتنی تاخیر کیوں کرتا ہے؟ اس آسان جواب سے لے کر کہ اگر وہ دیر نہ کرے تو ڈراما جلد ختم ہو جائے، ڈاکٹر جانسن اور ارنسٹ جونز اور ٹی۔ ایس۔ الیٹ تک صدہا جواب دیئے گئے ہیں، یعنی صدہا قیاس آرائیاں کی گئی ہیں۔ لہٰذا یہ بات صحیح نہیں کہ ہمیں دلچسپی انھیں واقعات سے ہوتی ہے جن میں علت اور معلول کا رشتہ واضح ہو۔ بعض اوقات تو علت غیر اہم بلکہ معدوم ہو جاتی ہے۔ انتظار حسین کے افسانے ''آخری آدمی'' میں علت واضح نہیں ہے۔ لیکن افسانے میں اس بات کی کوئی اہمیت نہیں۔ کیونکہ اگر علت محض اتنی ہے کہ بعض لوگوں نے یوم السبت پر بھی مچھلیاں پکڑنے کا کام کیا اس لیے بندر بن گئے، تو یہ ایک اساطیری

واقعہ ہے۔ ہم اسے پہلے سے جانتے ہیں اور یہ بھی جانتے ہیں کہ عقیدے کی رو سے یہ بالکل صحیح ،اور عقل کی رو سے محض اسطور ہے۔ دونوں صورتوں میں علت غیر اہم ہے، کیونکہ اس کا تعلق نہ قاعدے سے ہے نہ ضرورت سے، نہ لزوم سے نہ احتمال سے۔ کافکا کے افسانے Metamorphosis میں علت ہے ہی نہیں۔ ایک شخص اچانک صبح کو مکوڑے میں تبدیل ہو جاتا ہے، یا جب وہ سوکر اٹھتا ہے تو خود کو ایک مکوڑا دیکھتا ہے۔ یہ بھی ممکن ہے کہ وہ مکوڑا نہ ہو، بلکہ وہ اور اس کا سارا خاندان کسی اجتماعی تنویم کا شکار ہوں۔ علت معلوم نہیں، اور اگر معلوم بھی ہو تو اہم نہیں، معلول سب کچھ ہے۔ (مثلاً کافکا کے افسانے کے بارے میں یہ سوال کوئی نہیں کرتا کہ گریگر ساما (Gregor Samsa) مکوڑے میں کیوں اور کیسے تبدیل ہوا، جب کہ ہیملٹ کے بارے میں سب پوچھتے ہیں اس نے دیر کیوں کی؟)

لہٰذا ارسطوئی تنظیم کے علی الرغم پلاٹ کو یوں بھی بیان کر سکتے ہیں:

غیر اہم اطلاعات، اہم اطلاعات، مبہم اطلاعات، واقعہ، انجام۔

واقعہ اور انجام میں کوئی رشتہ ظاہر نہ ہو تو بعض اوقات الجھن ضرور پیدا ہوتی ہے۔ لیکن اس کی وجہ یہ ہے کہ ہم نے یہ فرض کر لیا ہے کہ انجام اسی وقت عمل میں آتا ہے جب وہ واقعے کے نتیجے میں ہو۔ لاطینی مقولہ Post hoc, ergo propter hoc (اس بات کے بعد، لہٰذا اس بات کی وجہ سے) اس منطقی مغالطے کی طرف اشارہ کرتا ہے کہ ایک بات کے بعد دوسری بات واقع ہو تو دونوں میں لازماً علت اور معلول کا رشتہ ہوگا۔ امام غزالی نے بہت پہلے اور ان کے صدیوں بعد ہیوم (David Hume) نے یہ بات ہمیں بتائی کہ ایک کے بعد دوسری بات واقع ہو تو ان میں لازمی رشتہ علت اور معلول کا نہیں ہوتا۔ بقول غزالی، یہ رشتہ تفاعل (Function) کا ہو سکتا ہے۔ کہانی (Fiction) کے نقادوں کو چاہیئے کہ علت اور معلول کے تعصب کو اپنے ذہنوں سے نکال پھینکیں۔

کہانی کی بنیادی ضرورت یہ ہے کہ واقعے سے متعلق جو اطلاعات اس میں بہم پہنچائی جائیں؛ وہ واقعے کے بارے میں ہی ہوں، چاہے وہ اہم ہوں یا غیر اہم ہوں۔ یہ الگ بات ہے کہ اگر بہت سی غیر اہم اطلاعات جمع کر دی جائیں گی تو خود واقعے کی اہمیت دھندلی پڑ سکتی ہے، لیکن اس بات کا تعلق افسانے یا قصے کی تکنیک سے ہے، ڈھانچے سے نہیں۔ اطلاعات جب تک واقعے سے متعلق ہوں گی (چاہے وہ اس واقعے کے بارے میں ہماری معلومات، یعنی

اس واقعے کی تعیین مقرر کرنے میں امداد کرنے والے حقائق میں اضافہ کریں یا نہ کریں) افسانے کی تعمیر میں کچھ نہ کچھ کارآمد ضرور ہوں گی۔ مثال کے طور پر زید کی موت کے واقعے میں مندرجہ ذیل اطلاعات کا اضافہ کر لیجیے:-

زید کی عمر چالیس سال کی تھی۔ وہ شادی شدہ تھا۔ موت کے وقت اس کی بیوی اس کے پاس نہیں تھی لیکن بچے موجود تھے۔ زید کو پڑھنے لکھنے سے کوئی خاص لگاؤ نہیں تھا۔ اسے سیب کھانے کا بھی شوق نہ تھا، یہ محض اتفاق تھا کہ وہ اس دن کتاب بھی دیکھ رہا تھا اور سیب بھی کھا رہا تھا۔

اس میں کوئی شبہ نہیں کہ ان اطلاعات میں بعض ایسی بھی ہیں جو اطلاع اور واقعے کے بین بین ہیں اور ان کے بارے میں قیاس آرائی ہو سکتی ہے۔ مثلاً یہ کہ اگر زید کو کتاب پڑھنے اور سیب کھانے کا شوق نہ تھا تو وہ اس دن ایسا کیوں کر رہا تھا؟ اگر اس کی عمر محض چالیس سال کی تھی تو اس کا امکان کم ہے کہ اس کو جگر کا سرطان رہا ہو، لیکن یہ امکان ہے کہ اگر وہ شرابی تھا تو اس کا جگر ماؤف ہو چکا ہو، وغیرہ۔

ہم یہ کہہ سکتے ہیں کہ یہ سب قیاس آرائیاں درست، لیکن چونکہ خود زید کی موت (جو کہ مرکزی واقعہ ہے) ہمارے لیے اہم نہیں، اس لیے ہم ان جھمیلوں میں کیوں پڑیں؟ بات صحیح ہے، لیکن اس کا بھی تعلق افسانے کے ڈھانچے سے نہیں، بلکہ اس کی معنویت سے ہے۔ اگر زید (جیسا کہ ہم پہلے دیکھ چکے ہیں) کوئی بادشاہ ہوتا یا کسی بھی طرح سے ہمارے لیے جذبے یا تجربے کی سطح پر اہم ہوتا (جیسا کہ ہیملٹ ہے) تو ہم ضرور قیاس آرائیاں کرتے۔ موجودہ صورت میں ہمیں اس بات سے بحث ہی نہیں کہ یہ افسانہ عظیم ہے یا حقیر۔ بحث تو صرف یہ ہے کہ زید کی موت کا واقعہ جس طرح بیان ہوا، اس کی بنا پر وہ افسانہ یا قصہ ہے کہ نہیں۔ ظاہر ہے کہ اس کا جواب "ہاں" میں ہے، کیونکہ ایک مرکزی واقعہ ہے، اور اس کے بارے میں بہت سی اطلاعات ہیں، اور ان اطلاعات کے مراتب ہیں، جن کے باعث ہم مرکزی واقعے کی تعیین قدر میں تفحص کرتے ہیں۔ افسانہ اسی کو تو کہتے ہیں۔

اگر افسانے میں اطلاعات اور واقعات اہم نہ ہوتے، بلکہ ان کا واضح ربط علّی اہم ہوتا تو ہم بہت سے افسانوں کو افسانہ ماننے سے انکار کر دیتے۔ اس وقت تو صورت حال یہ ہے کہ ہم زید کی موت والے بیان کو افسانہ ماننے سے انکار کر بھی دیں تو مجنوں گورکھپوری کے افسانے

"تصادم" کو افسانہ ماننے سے انکار نہیں کر سکتے، حالانکہ اس میں دو ریل گاڑیوں کے تصادم کی علت یہ دکھائی گئی ہے کہ اسٹیشن ماسٹر صاحب قضاے حاجت کو گئے ہوئے تھے اور ان کے ماتحت نے لاعلمی کی بنا پر دو گاڑیوں کو بہ یک وقت لائن کلیر دے دیا۔ یہ علت ایسی ہی ہے جیسے کوئی کہے کہ حادثہ غلطی سے ہو گیا۔ یعنی اس علت کا دارومدار ایک ایسے وقوعے پر ہے جو کسی منطق پر قائم نہیں ہوتا۔ اس بات سے بحث نہیں کہ "تصادم" اچھا افسانہ ہے کہ نہیں، کیوں کہ یہ بحث پھر ہمیں اپنے مرکزی سوال سے دور لے جائے گی کہ پلاٹ کے اجزاے ترکیبی کیا ہیں۔ کون سا پلاٹ اچھے افسانے بناتا ہے ایک مہمل سوال ہے، کیوں کہ یہ اسی طرح کا سوال ہے کہ کون سا موضوع اچھے شعر کو جنم دیتا ہے۔

پلاٹ میں واضح ربط علّی ہونے کے باوجود افسانہ ہمیشہ قائم نہیں ہوتا۔ اس کی دلیل یہ ہے کہ وہ علتیں اور وہ معلول جو روز مرہ کے مشاہدے اور حقیقت سے تعلق رکھتے ہیں، ان پر حقیقت کا بار اس قدر زبردست ہوتا ہے کہ ان کا افسانہ پن غائب ہو جاتا ہے اور وہ قصے کی جگہ اصلیت کے دائرے میں داخل ہو جاتے ہیں۔ اگر چہ سچا واقعہ افسانہ بن سکتا ہے، لیکن واقعے کا سچا ہونا افسانے کے لیے مشروط نہیں ہے، صرف واقعے کا ہونا مشروط ہے۔ لہٰذا جب افسانے پر سچے واقعے کا گمان اس طرح ہو کہ یہ تو روز مرہ کے مشاہدے کی حد میں ہے، تو اس کا افسانہ ہونا مشکوک ہو جاتا ہے۔ مثال کے طور پر دو عبارتیں دیکھیے:-

(۱) زید جوان ہوا۔ اس کے ڈاڑھی مونچھیں نکل آئیں۔ اس نے شیو کرنا شروع کر دیا۔

(۲) زید جوان ہوا۔ اس کے ڈاڑھی مونچھیں نکل آئیں۔ لیکن اس نے شیو کرنا نہیں شروع کیا۔

ہم دیکھتے ہیں کہ عبارت نمبر ایک کے تینوں واقعات میں علت اور معلول کا رشتہ ہے۔ لیکن افسانہ قائم نہیں ہوا، کیوں کہ جوان ہونے پر شیو کرنے لگنا روز مرہ کے مشاہدے کی بات ہے، اس میں کچھ افسانہ پن (fictiveness)۔ اس کے برخلاف عبارت نمبر دو میں آخری واقعہ (اس نے شیو کرنا نہیں شروع کیا) پچھلے کسی واقعے کا معلول نہیں ہے لیکن اسی وجہ سے افسانہ قائم ہو گیا، کیوں کہ ایک ایسی اطلاع بہم پہنچائی گئی جس کے بارے میں قیاس آرائی ممکن ہے، محض اس وجہ سے کہ وہ اطلاع کسی علت کا معلول نہیں ہے۔ فرض کیجیے یہ عبارت یوں ہوتی:-

(۳) زید جوان ہوا۔ اس کے ڈاڑھی مونچھیں نکل آئیں لیکن چونکہ وہ پابندِ شرع تھا اس لیے اس نے شیو کرنا نہیں شروع کیا۔

اب علت اور معلول پوری طرح موجود ہیں، لیکن افسانہ غائب ہوگیا، کیوں کہ علت کی وضاحت نے واقعے کو حقیقت کا ایسا رنگ دے دیا کہ افسانے کو جائے قیام نہ رہی۔

لیکن یہ کہنا کہ پلاٹ کے لیے علت اور معلول کی ترتیب ضروری نہیں ہے، کیوں کہ اگر ایسا ہوتا تو ہم بہت سے افسانوں کو افسانہ ماننے سے انکار کر دیتے، اسی طرح کی دلیل ہے کہ ہم ان عبارتوں کو فطری اور جبلی طور پر افسانہ مان لیتے ہیں جن میں یہ ترتیب ہوتی ہے۔ یہ دونوں استدلال بعض تحریروں اور تقریروں (یعنی قصوں) کو دیکھ کر بنائے گئے ہیں۔ ان میں خرابی یہ ہے کہ ان کی طرح کا کوئی بھی مفروضہ بنا کر ایسے افسانے تلاش کیے جا سکتے ہیں جن پر وہ افسانے پورے اترتے ہوں۔ یعنی یہ استدلال منطقی سے زیادہ وجدانی ہیں۔ لہٰذا ضروری ہے کہ کوئی ایسا استدلال بھی تلاش کیا جائے جو کم و بیش منطق پر قائم ہو۔ ایک استدلال تو ہم دیکھ چکے ہیں کہ اگر عبارت میں علت واضح نہ ہو لیکن اطلاعات کی فراوانی ہو تو قیاس آرائی پیدا ہوتی ہے جو دلچسپی کی دلیل ہے۔ ارسطو نے یہی تو کہا تھا کہ ہمیں دلچسپی انھیں واقعات سے ہوتی ہے جن میں علت اور معلول کی ترتیب ہو۔ جب ہم نے یہ دیکھ لیا کہ علت کی عدم موجودگی لیکن اطلاعات کی فراوانی بھی دلچسپی پیدا کر سکتی ہے تو ہمارا استدلال قائم ہو گیا۔ لیکن اس ایک استدلال کے علاوہ بھی بعض دلائل ممکن ہیں اگر اس مفروضے (یعنی پلاٹ میں علت اور معلول ہونا چاہیے) کو وضع کرنے کے لیے جس طریق کار کو کام میں لایا گیا ہے، اس کا محاکمہ کیا جائے۔

اس طریق کار کو کارل پاپر نے ''جوہریت'' (Essentialism) کا نام دیا ہے۔ افلاطون اور ارسطو دونوں کا خیال تھا کہ ''علم'' اور ''رائے'' میں فرق ہے۔ اشیا کے جوہر کو جاننا ''علم'' ہے اور اشیا کے بارے میں جاننا کہ وہ کسی وقت کیسی نظر آتی ہیں، محض ''رائے'' ہے۔ اشیا کا جوہر جاننا ایک طرح کی وہبی اور وجدانی چیز ہے، کیوں کہ ہمارا علم ایسا نہیں ہے جسے منطق یا مشاہدے کی رو سے ثابت کیا جا سکے۔ ارسطو کا خیال تھا کہ اشیا کے صحیح نام بیان کرنا گویا ان کے جوہر بیان کرنا ہے۔ اسی لیے اس نے کہا کہ ''اصل علم اور شے ایک ہی چیز ہیں۔'' یعنی اشیا کا علم ان سے الگ کوئی شے نہیں ہے۔ اگر اشیا کی تعریف کر دی جائے تو ان کا علم بھی حاصل

ہو جائے گا۔ اس کا نتیجہ یہ ہوا کہ ارسطو کی نظر میں سارا ''علم'' تعریفات پر مبنی ہوا اور تعریفات بیان کرنا منطق سے زیادہ وجدان کا کام ہے۔ چنانچہ اس نے المیے کی تعریف یہ متعین کی کہ وہ ''ایک ایسے عمل کی نمائندگی ہے جو سنجیدہ، توجہ کے لائق، بذات خود مکمل اور ایک خاص حجم کا حامل ہو۔'' اور چونکہ ''المیہ انسانوں کی نہیں بلکہ کسی عمل اور زندگی کی تصویر کشی کرتا ہے'' اور اس کا مقصد'' واقعات اور پلاٹ کو پیش کرنا ہے'' اس لیے'' پلاٹ کے بغیر المیہ قائم نہیں ہوسکتا۔''

اس طریق کار کی خرابی اس وقت واضح ہوتی ہے جب یہ سوال اٹھایا جائے کہ ارسطو کی یہ تعریف کس سوال کے جواب میں ہے؟ ظاہر ہے کہ وہ سوال ہے، ''المیہ کیا ہے؟'' اس کے معنی یہ ہوئے کہ'' فلاں چیز کیا ہے؟'' کا جواب ہم جو چاہیں دے سکتے ہیں اور کہہ سکتے ہیں کہ جو چیز ہماری تعریف پر پوری نہیں اترتی، وہ چیز نہیں ہے جس کی ہم تعریف کر رہے ہیں۔ مثلاً سوال یہ ہو کہ'' بلی کیا ہے؟'' تو ہم جواب میں کہہ سکتے ہیں کہ بلی وہ شے ہے جو ہوا میں اڑتی ہے۔ اب اگر ہمیں کوئی ایسی بلی دکھائی جائے جو ہوا میں نہ اڑتی ہو تو ہم کہہ سکتے ہیں کہ ہماری تعریف کی رو سے یہ بلی نہیں ہے۔ اس طرح تعریف اور معروف میں کوئی رشتہ باقی نہیں رہ جاتا، اور تعریف محض عقیدہ بن کر رہ جاتی ہے۔

'' پلاٹ کیا ہے؟'' کے جواب میں ارسطو کے پیرو کہتے ہیں کہ پلاٹ وہ شے ہے جس کے واقعات میں علت اور معلول کا ربط ہو۔ لہٰذا ہر وہ شے جس میں علت اور معلول کا ربط نہ ہو، پلاٹ کی تعریف سے خارج ہو جاتی ہے۔ چنانچہ طریق کار یہ نہ ہونا چاہیے کہ'' کیا ہے؟'' والے سوال اٹھائے جائیں، بلکہ یہ ہونا چاہیے کہ'' کیا کام کرتا ہے؟'' والے سوال اٹھائے جائیں۔ اس طریق کار کی اہمیت اور سچائی اس وقت ظاہر ہوتی ہے جب ہم'' بجلی کیا ہے؟'' اور'' بجلی کیا کام کرتی ہے؟'' ان دو سوالوں کے جواب تلاش کرنا شروع کر دیں۔ ظاہر ہے کہ'' بجلی کیا ہے؟'' کا جواب جو بھی دیا جائے گا، وہ یا تو مہمل ہوگا یا جھوٹ ہوگا۔ اسی لیے برٹرنڈ رسل (Bertrand Russell) نے کہا تھا کہ بجلی کوئی چیز نہیں ہے، بلکہ ایک صورت حال ہے۔ یہ کہا جا سکتا ہے کہ جو سوالات سائنس کے مسائل سے متعلق ہیں ان کو ادب یا فلسفے پر منطبق کرنا ٹھیک نہیں۔ لیکن یہ سوال اس غلط فہمی پر مبنی ہے کہ سائنس کے مسئلے پر چھان بین ایسے حقائق کو دریافت کر سکتی ہے جو نا قابل تردید ہوں، جب کہ فلسفیانہ مسائل کی صورت حال ایسی نہیں۔ واقعہ یہ ہے کہ سائنسی مسائل کے حل بھی قطعی اور حتمی نہیں ہوتے۔ فی الحال اس کی تفصیل کا موقع

نہیں، لیکن یہ کہنا ضروری ہے کہ ہر طرح کے مسائل پر چھان بین کا طریق کار بنیادی طور پر ایک ہی ہونا چاہیے۔

لہٰذا پلاٹ کے بارے میں سوال اگر یہ ہو کہ "پلاٹ کیا کرتا ہے؟" تو جواب یہی ملے گا کہ "واقعات کو اس طرح بیان کرتا ہے کہ دلچسپی پیدا ہو۔" اس جواب کی روشنی میں مزید سوالات قائم ہو سکتے ہیں۔ اس کے برخلاف ارسطو کا طریق کار دوری (circular) ہونے کی بنا پر ایسی تعریف برآمد کرتا ہے جو ہر اس چیز کو رد کر دیتی ہے جس پر اس تعریف کا اطلاق نہ ہو سکے۔ اسے اس سے غرض نہیں کہ جن چیزوں پر اس کا اطلاق نہیں ہو سکتا، ان کو خارج کر دینے سے تعریف کے بے معنی ہو جانے کا امکان ہے۔

(۱۹۸۱)

افسانے میں کہانی پن کا مسئلہ

اگر کسی افسانے میں کہانی پن ہو تو کیا وہ افسانہ دلچسپ ہو جاتا ہے؟ اگر اس سوال کا جواب ''ہاں'' ہے، تو کہانی پن اور دلچسپی ایک ہی شے کے دو نام ٹھہرتے ہیں۔ یا اگر وہ ایک ہی شے نہیں تو لازم اور ملزوم ضرور بن جاتے ہیں۔ اگر اس سوال کا جواب ''نہیں'' میں ہے تو یہ کہنا ممکن ہو جاتا ہے کہ افسانہ کہانی پن کے باوجود غیر دلچسپ ہو سکتا ہے۔ اس کی دوسری شکل یہ بھی ہے کہ افسانہ غیر دلچسپ بھی ہو سکتا ہے، یعنی دلچسپ ہونا افسانے کی شرط نہیں ہے۔ اس کی تیسری شکل یہ ہے کہ ضروری نہیں کہ ہر دلچسپ چیز افسانہ ہو۔ یہ تمام مقدمات اس لیے بن سکے ہیں کہ ہمارے پہلے سوال، کہ اگر کسی افسانے میں کہانی پن ہو تو کیا وہ افسانہ دلچسپ ہو جاتا ہے، اس کا جواب نفی میں دیا گیا ہے، لیکن کیا نفی میں جواب ممکن ہے؟

اس آخری سوال پر غور کرنے سے پہلے چند باتوں کا حتی الامکان تصفیہ ضروری ہے۔ مثلاً یہ ضروری ہے کہ ''افسانہ''، ''کہانی پن'' اور ''دلچسپ'' ان صطلاحات کی تعریف متعین کر لی جائے۔ آسانی کے لیے ''افسانہ'' کو Fiction کے معنی میں رکھیے، کیوں کہ ناول اور افسانہ تخلیقی اور اظہاری اعتبار سے ایک ہی صنف ہیں اور اگر فکشن کی تعریف یا حد بندی ہو سکے تو ہم اسے ناول اور افسانہ دونوں کے لیے کام میں لا سکیں گے۔

فکشن کے بارے میں سب سے آسان بات یہ ہے کہ فکشن ان تمام طرح کے افسانوں

سے الگ ہوتا ہے جن کا تعلق کم و بیش زبانی بیان سے ہے۔ لہٰذا داستان، عوامی کہانیاں، Fables ، بچوں کی کہانیاں، Fairy Tales، یہ فکشن نہیں ہیں۔ محض اس وجہ سے نہیں کہ اصلاً ان کا تعلق زبانی بیان سے ہے، کیوں کہ بہت سی داستانیں وغیرہ لکھی بھی گئی ہیں، یا انھیں زبانی سن کر لکھا جا سکتا ہے، بلکہ اس وجہ سے زبانی بیان کی تکنیک، اس کے فنی تقاضے اور ایک حد تک اس کی جمالیات، جس طرح کی ہوتی ہے وہ ان تحریروں میں نظر نہیں آتی جنھیں ناول یا افسانہ کہا جاتا ہے۔ اسی طرح اردو، ہندی کے وہ قصے کہانیاں جو داستانی طرز کے ہیں، اگر چہ وہ کبھی سنائے نہیں گئے بلکہ چھپ کر مقبول ہوئے، مثلاً حاتم طائی، چار درویش، طوطا مینا وغیرہ، وہ بھی فکشن نہیں ہیں۔ تمثیل یعنی Allegory بھی فکشن نہیں۔

تمثیل کا معاملہ ذرا ٹیڑھا ہے، کیوں کہ داستان، قصہ، کہانی، Fairy Tales, Fable وغیرہ کی حد تک تو ہم بہ آسانی کہہ سکتے ہیں کہ وہ اس لیے فکشن نہیں ہیں کہ انھیں زبانی بیان کی تکنیک میں لکھا، یا بیان کیا جاتا ہے اور زبانی بیان والی افسانوی تحریر ایک الگ ہی صنف ہے۔ لیکن تمثیل کو فکشن کیوں نہ کہا جائے؟ اس کے دو تین جواب ممکن ہیں۔ ایک تو بہت ہی آسان ہے کہ اگر چہ تمثیل زیادہ تر لکھی ہی جاتی ہے، زبانی سنائی نہیں جاتی، لیکن اس کا تاثر زبانی بیان کا سا ہوتا ہے۔ لیکن یہ بات ہمیں بہت دور نہیں لے جاتی، کیوں کہ تاثر کی حد تک بہت سے جدید افسانوں میں تمثیلی عنصر تلاش کرنا مشکل نہیں۔

دوسرا جواب یہ ممکن ہے کہ تمثیل، فکشن کے برعکس کرداروں کو انسانوں کی طرح نہیں بلکہ Idea کی طرح پیش کرتی ہے۔ تمثیل میں جن لوگوں کا ذکر ہوتا ہے وہ محض خیالات کی نمائندگی کرتے ہیں۔ جسم ایک مملکت ہے، دل جس کا بادشاہ ہے، آنکھیں جس کی نگہبان ہیں، ہاتھ جس کے محافظ ہیں وغیرہ۔ یہ پڑھتے وقت ہم جان لیتے ہیں کہ جسم کسی شہر یا ملک کا نام نہیں، دل کسی شخص کا نام نہیں۔ آنکھیں اور ہاتھ اس طرح کے نگہبان اور محافظ نہیں جس طرح کے نگہبان اور محافظ ہم بادشاہوں یا حکومتوں کے پاس دیکھتے ہیں۔ یہ جواب بڑی حد تک درست ہے، لیکن اس میں کوئی کلام نہیں کہ اس طرح کی تمثیل میں بھی جسم، دل، آنکھیں، ہاتھ وغیرہ ایک Anthropomorphic حقیقت اختیار کر لیتے ہیں اور ہمیں ان سے اس قسم کی ہمدردی، وحشت، خوف محبت وغیرہ ہو سکتی ہے جیسی فکشن کے کرداروں سے ہوتی ہے۔ لہٰذا خیالات کی نمائندگی کرنے والے کردار تمثیل کی خاصیت تو ہیں، لیکن ان کرداروں میں بھی انسانی عنصر بر

آتے ہیں۔

پھر تیسرا جواب یہ ممکن ہے کہ تمثیل ظاہر اور بین طور پر کسی بات کو ثابت یا رد کرنے کے لیے لکھی جاتی ہے، جب کہ فکشن کے ساتھ یہ معاملہ نہیں ہے۔ یہ جواب بالکل درست ہے، اور ان تینوں جوابات کی روشنی میں ہم تمثیل کو فکشن سے الگ کر سکتے ہیں۔

لیکن مشکل یہ ہے کہ ابھی تک ہم تمثیل کے لیے کوئی ایسا اصول نہیں وضع کر سکے ہیں جو بذاتہٖ تمثیل سے مختص ہو۔ ہم صرف یہ کہتے رہے ہیں کہ تمثیل میں یہ ہوتا ہے، یہ ہوتا ہے اور فکشن میں یہ نہیں ہوتا، یہ نہیں ہوتا۔ لیکن یہ تو محض ان اصناف کی مظہریات (Phenomenology) ہوئی، اس سے یہ ثابت نہیں ہوتا کہ تمام تمثیلیں اور تمام فکشن ہمیشہ ہمیشہ کے لیے ایسا ہوتا ہے، یا ایسا نہیں ہوتا۔ ممکن ہے کل کوئی تمثیل ایسی لکھ دی جائے جو فکشن کی طرح کسی بات کو رد یا ثابت کرنے کے لیے ظاہر اور بین طور پر نہ استعمال ہو سکتی ہو۔ خیر اس کا جواب یہ ممکن ہے کہ بات کو رد یا ثابت کرنے کے لئے تو نہیں لیکن بات کو ظاہر کرنے کے لیے یعنی اسے پردے میں رکھ کر بیان کرنے کے لیے ایک اور صنف موجود ہے جسے Parable کہتے ہیں۔ اس کے لیے اردو میں کوئی موزوں لفظ نہیں ہے، لیکن حضرت عیسیٰ سے لے کر کافکا تک Parables کا ایک طویل سلسلہ موجود ہے جس کے ذریعے ہم اس صنف کو پہچان سکتے ہیں۔ فی الحال ہم Parable کو "تمثیلی کہانی" کہہ کر کام چلا سکتے ہیں۔

اس طرح ہم یہ کہہ سکتے ہیں کہ وہ افسانوی تحریر جو کسی بات کو پردے میں رکھ کر بیان کرنے کے لیے لکھی جائے Parable کہلائے گی اور وہ تحریر جس میں کسی بات کو ثابت یا رد کرنا ہو تمثیل یعنی Allegory کہلائے گی۔ اور اگر کوئی تمثیل ایسی لکھی جائے جس کے ذریعے کوئی بات پردے میں رکھ کر بیان ہو یا کوئی بات بین طور پر رد یا ثابت نہ ہوتی ہو اسے فکشن کے زمرے میں لانا غلط نہ ہوگا۔ یعنی Parable کی صنف کا موجود ہونا ہمیں اطمینان دلاتا ہے کہ تمثیل کا تفاعل ہر طرح متعین ہے اور اسے اس کا وصف ذاتی کہہ سکتے ہیں۔ جب تمثیل کا رجحان فکشن کی طرف ہوتا ہے تو وہ Parable بن جاتی ہے۔

لہٰذا فکشن وہ تحریر ہے جس میں (۱) زبانی بیان کا عنصر یا تو بالکل نہ ہو یا بہت کم ہو، (۲) جس کے ذریعے کسی بات کو بین طور پر ثابت یا رد نہ کیا جاتا ہو اور (۳) جس کے کرداروں میں کوئی ایسی بات ہو جس کی بنا پر ہم ان سے انسانی جذبات کے دائرے میں رہ کر ملتے ہیں۔

کرسکیں۔ پھر بیان سے کیا مراد ہے؟ کیا بیان ہی فکشن کا کہانی پن ہے؟ یا کہانی پن وہ وسیلہ ہے جس سے بیان وجود میں آتا ہے؟ ظاہر ہے کہ بیان کو فکشن کا کہانی پن نہیں کہہ سکتے، کیوں کہ بیان میں کہانی شامل ہوتی بھی ہے اور نہیں بھی ہوتی۔ اسی طرح یہ بھی ظاہر ہے کہ کہانی پن وہ وسیلہ نہیں جس کے ذریعے بیان وجود میں آتا ہے، کیوں کہ بیان کل ہے اور کہانی جزو۔

یہ تو کہہ سکتے ہیں کہ بیان وہ وسیلہ ہے جس سے کہانی وجود میں آسکتی ہے۔ لیکن آخر بیان ہے کیا؟ والٹر اسکاٹ (Walter Scott) کے ناولوں کا تصور کیجیے جن میں مناظر فطرت، علی الخصوص جنگل اور پہاڑ کا بیان تیس تیس صفحوں پر پھیلا ہوا ہے۔ اور آگے جائیے تو ہارڈی کے ناولوں، خاص کر The Return of the Native کا پہلا طویل باب محض اس نیم جنگلی خطۂ زمین کا بیان ہے جسے ہارڈی نے Egdon Heath کا نام دیا ہے، اور آگے دیکھیے تو فلوبیئر (Flaubert) نے معمولی معمولی مناظر، مثلاً رات کے وقت ڈرائنگ روم کو بیان کرنے میں اور Jules Romains نے اپنے ناول The Body's Rapture میں مرکزی کردار کے ریل کی پٹری کو پار کرنے کو بیان کرنے میں صفحات کے صفحات صرف کر دیے ہیں۔ دستہ ئف سکی (Dostoevsky) کا Raskolnikov اپنے اقدام قتل کی توجیہہ اور فلسفیانہ اساس قائم کرنے کے لیے ہزارہا الفاظ خرچ کرتا ہے۔ ایسی مثالیں بے شمار ہیں۔ یہ سب بیانیہ ہے۔ لیکن کہانی نہیں ہے، اگرچہ کہانی کا جزو ہے۔

بیانیہ وہ گاڑی ہے جس پر کردار اور واقعات سفر کرتے ہیں۔ مناظر اور لینڈ اسکیپ بھی اسی کی کھڑکی سے دکھائی دیتے ہیں۔ ہر وہ تحریر بیانیہ ہے جس میں واقعے اور کردار کے انعقاد کا امکان ہو۔ اس بات سے غرض نہیں کہ کسی مقررہ تحریر میں کوئی واقعہ یا کردار منعقد ہوا بھی ہے کہ نہیں۔ بس امکان کا وجود کافی ہے۔ واقعے سے مراد ہے کوئی وقوعہ، کوئی حادثہ، یا کوئی سانحہ۔ اور کردار سے مراد ہے کوئی انسان، یا کوئی بھی ہستی جسے ہم ذی روح فرض کر سکتے ہوں یا ذی روح جانتے ہوں، اور جس سے دو چار ہونے پر ہم اس سے انسانی جذبات پر مبنی معاملہ کرسکیں۔ یعنی ہمیں اس سے ہمدردی، نفرت، الجھن، محبت، وغیرہ ہوسکتی ہو۔ ایسی صورت میں جانور، پھول، بھوت، پتھر، مکان کوئی بھی چیز کردار کا کام کرسکتی ہے۔ لیکن عام طور پر کردار سے انسانی کردار مراد لیا جاتا ہے، کیوں کہ غیر انسانی کرداروں میں اتنی پیچیدگی اور بوقلمونی کا امکان نہیں کہ ان کے تعلق سے انسانی جذبات کے جس دائرے میں ہم داخل ہوں وہ کم سے کم اتنا شدید یا وسیع

ہو کہ اس پر حقیقی جذباتی دائرے کا اطلاق یا احتمال ہو سکے۔

کہانی عام طور پر کردار اور واقعے کے آپسی تعامل (interaction) سے وجود میں آتی ہے۔ لیکن یہ ممکن ہے کہ اس آپسی تعامل (interaction) میں کردار کا عمل دخل بہت کم ہو اور واقعہ اس قدر پیش منظر میں ہو کہ کردار ہمیں غیر اہم معلوم ہونے لگے۔ یا یہ کہ واقعے کا عمل دخل بہت کم ہو اور کردار اس قدر پیش منظر میں ہو کہ واقعے کی اہمیت کم ہو جائے یا محسوس نہ ہو۔ یا یہ بھی ہو سکتا ہے کہ دونوں میں یہ آپسی تعامل (interaction) ایک رسہ کشی کی سی کیفیت پیدا کرے، کبھی کردار حاوی ہو تو کبھی واقعہ حاوی ہو۔ وہ تمام فکشن جس میں واقعہ بیش از بیش حاوی ہوتا ہے، اس کے ذریعہ قاری کے ذہن میں کہانی پن کی صورت نہ پیدا ہو تو اسے محسوس ہوتا ہے کہ اس نے افسانہ تو پڑھا لیکن کہانی نہیں پڑھی۔ ایسی صورت میں افسانہ اس کے ذہن میں مضمون یعنی انشائیہ یا اظہار خیال یا Essay کی شکل میں ظہور پذیر ہوتا ہے۔

قاری افسانہ پڑھنے سے کب انکار نہیں کرتا، یا قاری کے ذہن میں افسانہ کب افسانے کی شکل میں ظہور پذیر ہوتا ہے، مضمون یا انشائیے کی شکل میں نہیں؟ اس کا جواب عام طور پر یہ دیا گیا ہے کہ اگر افسانہ قاری کو یہ سوال پوچھنے پر مجبور کرے کہ ''پھر کیا ہوا'' یا ''اس کے بعد کیا ہوا؟'' تو اس کا مطلب یہ ہے کہ افسانے میں کہانی پن ہے۔ یہ بھی فرض کیا گیا ہے کہ ''پھر کیا ہوا؟''، ''اس کے بعد کیا ہوا؟'' جیسے سوالات اٹھنے کا مطلب یہ ہے کہ افسانے کی کہانی کو سیدھی سیدھی لکیر کی ترتیب سے چلنا چاہیے اور قاری کا یہ سوالات پوچھنے پر مجبور ہونا کہ ''پھر کیا ہوا؟''، ''اس کے بعد کیا ہوا؟'' قاری کی دلچسپی کی دلیل ہے۔ لہٰذا کہانی پن اور دلچسپی ایک ہی شے ہیں، اس معنی میں کہ دلچسپی دراصل کہانی پن کا تفاعل ہے۔

لیکن افسانے کی تاریخ کا مطالعہ ہمیں بتاتا ہے کہ معاملہ اتنا آسان نہیں ہے۔ میں پہلے عرض کر چکا ہوں کہ فکشن اور غیر فکشن (یعنی بیانیہ فن کے حامل غیر فکشن) میں بنیادی فرق یہ ہے کہ غیر فکشن بیانیہ زبانی بیان کے حوالے سے قائم ہوتا ہے اور اس کا کام کسی چیز کو بین طور پر رد یا ثابت کرنا ہوتا ہے۔ زبانی بیانیہ اور بین طور پر کسی چیز کو رد یا ثابت کرنا، دونوں کارگذاریوں کو منعقد ہونے کے لیے ضروری ہوتا ہے کہ سننے والا یا پڑھنے والا مختلف واقعات میں ظاہری ربط فوراً دیکھ سکے اور ایک واقعہ دوسرے کی طرف اشارہ کرے، یا ایک واقعہ دوسرے کا پیش خیمہ یا دیباچہ ہو، یا ایک واقعے سے دوسرے کا آغاز ہو سکے۔

اگر فکشن کا مقصد کسی بات کو رد یا ثابت کرنا نہیں، بلکہ کسی بات کو ظاہر کرنا ہے تو اس کے لیے ''پھر کیا ہوا؟'' اور ''اس کے بعد کیا ہوا؟'' جیسے سوالات ضروری نہیں ہوتے۔ جو لوگ یہ سوالات پوچھتے ہیں یا توقع کرتے ہیں کہ افسانہ نگار انھیں یہ سوال پوچھنے پر مجبور کرے گا یا اکسائے گا، وہ دراصل فکشن کی اصلیت سے ناواقف ہوتے ہیں۔ ایسا نہیں ہے کہ فکشن کے حوالے سے یہ سوالات پوچھنا ممکن یا مناسب نہیں ہے۔ حقیقت صرف یہ ہے کہ ان کے علاوہ اور بھی سوالات ہو سکتے ہیں اور ہیں جو فکشن کے حوالے سے پوچھے جا سکتے ہیں مثلاً:۔

(۱) اس وقت کیا ہو رہا ہے؟

(۲) اس کے بعد کیا ہونے والا ہے؟

(۳) اس کے بعد کیا ہونا ممکن ہے؟

(۴) اس واقعے کا یا ان واقعات کا انجام کیا ہوگا؟

(۵) اس واقعے کا یا ان واقعات کا انجام کس طرح ظہور پذیر ہوگا؟

(۶) جو واقعہ ابھی ابھی پیش آیا یا پیش آ رہا ہے اس کی معنویت کیا ہے؟

(۷) جو واقعہ ابھی ابھی پیش آیا یا پیش آ رہا ہے اس کا تعلق افسانے سے کیا ہے؟

مندرجہ بالا سوالات یا ان میں سے کسی سوال کا اٹھنا اس بات کی دلیل ہے کہ قاری اور افسانے کے درمیان کوئی رشتہ قائم ہو گیا ہے، اور جب رشتہ قائم ہو گیا تو وہ رشتہ ہی قاری اور افسانے کو آپس میں باندھنے کے لیے دھاگے کا کام کرے گا۔ اس رشتے کو دلچسپی کا رشتہ کہہ سکتے ہیں لیکن دلچسپی ایک ایسی صورت حال ہے جو ''پھر کیا ہوا؟''، ''اس کے بعد کیا ہوا؟'' اور مندرجہ بالا سات میں سے کسی بھی سوال کے اٹھنے کے باوجود معدوم رہ سکتی ہے۔ کیونکہ دلچسپی کا تعلق بنیادی طور پر اس بات سے ہے کہ قاری اور افسانے کے درمیان فکر اور تامل (Care) کا تعلق قائم ہوا ہے کہ نہیں۔ یعنی افسانے میں پیش آنے والے واقعات، یا وہ کردار جن پر واقعات گذر رہے ہیں، اگر قاری کو فکر میں مبتلا نہیں کرتے، اگر وہ ان کے حال اور مستقبل کے بارے میں فکر مند نہیں ہے تو وہ ''پھر کیا ہوا؟'' کا جواب یہ دے گا کہ ''مجھ سے کیا مطلب؟'' ''مجھے کیا فکر ہے؟'' یعنی: I couldn't care less.

مثال کے طور پر جاسوسی ناولوں یا عام سطح پر مقبول ناولوں، مثلاً گلشن نندہ کے ناولوں کو لیجیے۔ ان میں واقعات کا آپسی ربط معمول سے زیادہ ہوتا ہے لیکن ان میں وہ دلچسپی بالکل نہیں

ہوتی جو کسی ادبی فکشن میں ہوتی ہے، بلکہ افسانے کے جس قاری کے حوالے سے ہم کہانی کے آگے بڑھنے یا کہانی کے بارے میں فکر مند ہونے کا مسئلہ اٹھا رہے ہیں، وہ سیدھی لکیر میں بڑھنے والے، قدم قدم پر "پھر کیا ہوا؟" پوچھنے پر مجبور کر دینے والے افسانے کو اکثر غیر دلچسپ کر دیتا ہے۔اس کی وجہ یہ ہے کہ ایسا افسانہ اسے فکر مند نہیں کرتا۔یعنی اس کے کردار و واقعات اور قاری کے درمیان انسانی لگاؤ کا رشتہ نہیں قائم ہوتا۔ انسانی لگاؤ کا رشتہ دلچسپی کے رشتے سے ماورا اور زیادہ قوت مند ہوتا ہے۔ دوسری قسم کا لگاؤ جو افسانہ نگار قائم کرتا ہے وہ ان سوالوں کے ذریعے قائم ہوتا ہے جن کا تعلق افسانے کے فن سے ہے۔یعنی وہ سوالات جو میری فہرست میں نمبر ۴، نمبر ۵، نمبر ۶، اور نمبر ۷ پر ہیں۔ افسانہ گوئی/افسانہ نگاری جب ایک انسانی عمل ہے اور افسانہ ایک انسانی صناعت (artifact) ہے، اور اس میں ایک مخصوص فن کا اظہار ہوتا ہے جس کا اصل تفاعل بیانیہ کے ذریعے کسی بات کو ظاہر کرنا ہے، تو ظاہر ہے اس میں قاری کو ایک انسانی لگاؤ ضرور پیدا ہوگا۔یعنی یہ کہ آخر اس افسانے اور اس واقعے میں کیا تعلق ہے؟ یہ واقعات ہمیں کہاں لے جا رہے ہیں؟ اس افسانے کو کس طرح ختم کیا جا سکتا ہے؟ اس صورت حال کا انجام کیا ہوگا؟

انسانی لگاؤ کی آخری اور سب سے زیادہ عام شکل اس سوال کی صورت میں ظاہر ہوتی ہے جو میری فہرست میں نمبر ایک پر ہے۔یعنی "اس وقت کیا ہو رہا ہے؟" اس سوال کی معنویت اس وقت ظاہر ہوگی جب ہم دلچسپی کو تجسس کا مرادف نہ سمجھیں۔ افسانے کی تنقید اور نئے افسانے کے مطالعے میں غلط مبحث اس لیے پیدا ہوا ہے کہ لوگ تجسس اور دلچسپی کو ایک ہی چیز سمجھتے ہیں۔ در اصل دلچسپی جو کہانی پن کا تفاعل ہے، فکر مندی اور لگاؤ کے ذریعے ظاہر ہوتی ہے۔ہوائی جہاز کو رن وے (run way) پر دوڑتے ہوئے دیکھ کر ہم اس لیے نہیں رک جاتے کہ ہمیں تجسس ہوتا ہے کہ اب کیا ہونے والا ہے، بلکہ اس لیے کہ ہمیں اس منظر ہی سے ایک لگاؤ ہے۔ہم یہ تو جانتے ہی ہیں کہ جہاز پوری رفتار پر آ کر اچانک ہوا میں بلند ہو جائے گا۔لیکن پھر بھی ہم اس منظر کو دیکھنے کے لیے رکے رہتے ہیں، کیوں کہ ہمیں اس سے ایک انسانی لگاؤ ہے جو ہماری فکر مندی کی علامت ہے۔

لہٰذا افسانے میں کہانی پن کا مسئلہ یہ نہیں ہے کہ افسانہ دلچسپ یا تجسس انگیز کیوں نہیں ہے، بلکہ یہ ہے کہ ہم میں انسانی لگاؤ اور فکر مندی کیوں کم ہے، یا افسانہ ہمارے اس لگاؤ اور فکر

مندی کو برانگیخت کیوں نہیں کرتا؟

زمانۂ قدیم سے لے کر اب تک کے پڑھنے اور سننے والے اس بات پر متفق معلوم ہوتے ہیں کہ پلاٹ کا تنوع اتنا اہم نہیں ہے جتنا واقعات کا تنوع اہم ہے۔ قصوں اور کہانیوں کے پلاٹ عام طور پر فارمولے کی شکل میں بیان کیے جا سکتے ہیں۔ اس سلسلے میں روسی اور پولستانی کہانیوں اور قصوں پر جو کام کیا گیا ہے، اس کی روشنی میں تقریباً کسی بھی ملک یا زبان کے قصے کہانیوں کا فارمولا دریافت کیا جا سکتا ہے۔ ناولوں اور افسانوں کے پلاٹ بھی فارمولے میں ڈھالے جا سکتے ہیں، لیکن اس فرق کے ساتھ کہ اگر قصہ کہانیوں کے لیے ایک فارمولے سے کام چل سکتا ہے تو ناولوں اور افسانوں کے لیے متعدد فارمولوں کی ضرورت ہوگی۔ پھر بھی، افسانوں اور ناولوں کے مجموعی فارمولوں کی تعداد دس بارہ سے متجاوز شاید نہ ہو۔ ارسطو کو بھی اس حقیقت کا احساس رہا ہوگا، کیوں کہ اس نے پلاٹ اور ''منظر'' میں فرق کیا ہے۔ سافکلیز (Sophocles) کے ڈرامے ''آئی فی جنیا'' (Iphigenia in Tauris) کے پلاٹ کا خلاصہ چند لفظوں میں بیان کر کے وہ کہتا ہے: ''پلاٹ کا عطر صرف اتنا ہے، باقی سب منظر ہی منظر ہیں''۔

پلاٹ کے تنوع سے زیادہ واقعات کا تنوع اہم ہے، اس اصول کی کارفرمائی اس مشہور لطیفے میں بھی ملتی ہے جس میں ایک مولوی صاحب کو حضرت یوسف کا قصہ بیان کرنے کو کہا گیا۔ مولوی صاحب کو کھانے کی جلدی تھی اس لیے انھوں نے ''پدرے بود، پسرے داشت۔ گم کرد، بازیافت۔'' کہہ کر قصہ پاک کر دیا اور کھانے پر حملہ آور ہو گئے۔ ان اصولی باتوں کی روشنی میں دیکھیے تو نئے افسانوں پر یہ الزام لگانا کچھ درست نہیں معلوم ہوتا کہ وہ اس لیے دلچسپ نہیں ہیں کہ ان سب کے پلاٹ ایک ہی طرح کے ہوتے ہیں، کیوں کہ ان کے پلاٹ اگر ایک ہی طرح کے ہوں بھی، تو ان میں واقعات (ارسطو کی زبان میں ''مناظر'') کی کثرت ہے۔ اور اگر مناظر کی کثرت ہے تو ''کہانی پن'' بھی ہوگا، اور کہانی پن ہوگا تو (جیسا کہ عام خیال ہے) تو افسانے دلچسپ بھی ہوں گے۔ اگر اس کے باوجود یہ افسانے دلچسپ نہیں معلوم ہوتے تو اس کی وجہ کہانی پن کی کمی نہیں، بلکہ کچھ اور ہوگی۔ اس ''کچھ اور'' کو میں نے اوپر یہ کہہ کر ظاہر کیا ہے کہ وہ افسانے جو ہمیں انسانی سطح پر متوجہ نہیں کرتے، غیر دلچسپ معلوم ہو سکتے ہیں۔

افسانے کے نظریہ سازوں کو اس بات کا احساس تھا۔ چنانچہ ارسطو کے علی الرغم (جس

نے پلاٹ کو مرکزی اہمیت دی تھی) ہنری جیمس (Henry James) نے کردار کو پلاٹ پر مقدم رکھا۔ اس نے تو یہاں تک کہہ دیا کہ پلاٹ ہے ہی کیا، وہ محض کرداروں کا باہم ردعمل ہے، اور کردار ہیں ہی کیا، صرف پلاٹ (یعنی واقعات) کا ان کے ذریعے اظہار ہے۔ ای ایم فارسٹر (E. M. Forster) نے بھی کردار کو پلاٹ پر مقدم کیا ہے، اگرچہ وہ ہنری جیمس کی حد تک نہیں گیا ہے۔ لیکن ان دونوں نے پلاٹ کے مقابلے میں کردار کو (یعنی واقعات کی کثرت کے مقابلے میں کردار کی نفسیاتی اور ظاہری تصویروں میں تنوع کو) اہمیت اسی لیے دی ہے کہ انسانی توجہ کو برانگیخت کرنے کے لیے کردار جتنا کارآمد ہے، واقعہ اتنا کارآمد نہیں۔ کسی بڑے سے بڑے آتش فشاں پہاڑ کا پھٹ پڑنا، جس میں کوئی جانی نقصان نہ ہو، ہمیں اس حد تک متاثر نہیں کرتا جس حد تک ٹریفک کے ایک معمولی حادثے کا بیان ہمیں متاثر کرسکتا ہے، اگر اس میں کوئی انسان براہ راست متاثر ہوا ہو، خاص کر ایسا انسان جس سے ہمیں کوئی ذاتی تعلق تھا۔ جلدی جلدی بدلنے والے منظروں اور واقعات پر مشتمل افسانہ، جس میں مرکزی کردار جگہ جگہ گھومتا ہے اور واقعات سے دو چار ہوتا ہے (اس کو پکرسک Picaresque افسانہ کہتے ہیں) وہ بھی اسی لیے ہمیں متاثر کرتا ہے کہ اس کا مرکزی کردار ہماری توجہ کا مرکز رہتا ہے اور ہمارا اس کا ایک ذاتی تعلق قائم ہوجاتا ہے۔ کرشن چندر نے ''دو فرلانگ لمبی سڑک'' میں اسی تکنیک کو جدید رنگ میں استعمال کیا ہے، اور ''ایک گدھے کی سرگذشت'' تمام و کمال پکرسک تکنیک میں ہے۔ دونوں تحریروں کی کامیابی اظہر من الشمس ہے۔ لہٰذا پلاٹ کا نہ ہونا (پلاٹ کا نسبتاً کم اہم ہونا) اور واقعات کی کثرت، دلچسپی کو مانع نہیں ہوتی، بشرطیکہ واقعات جن لوگوں پر گذر رہے ہیں ان سے ہمیں کسی قسم کا لگاؤ ہو۔

نئے افسانہ نگاروں کا مسئلہ یہ ہے کہ انھوں نے واقعات کی کثرت تو رکھی ہے، لیکن ان کے کرداروں کو انسانی سطح پر بہ مشکل ہی قبول کیا جاسکتا ہے۔ انھوں نے پلاٹ کو منہدم کرنے پر اس قدر توجہ صرف کی کہ وہ اس بات کو بھول گئے کہ واقعات کی کثرت فی نفسہٖ توجہ انگیز نہیں ہوتی (یعنی واقعات کی کثرت میں فی نفسہٖ کہانی پن نہیں ہوتا)۔ وہ کہتے ہیں، اور بالکل درست کہتے ہیں، کہ تجسس پیدا کرنا، قاری کو یہ سوال پوچھنے پر مجبور کردینا کہ ''پھر کیا ہوا؟'' یا ''اب کیا ہوگا؟'' ہمارا کام نہیں۔ ان کا یہ کہنا بھی درست ہے کہ ان چیزوں بغیر بھی افسانے میں ''کہانی پن'' ہوسکتا ہے۔ لیکن ان سے غلطی یہ ہوئی ہے کہ انھوں نے تجسس کی عدم موجودگی سے پیدا

ہونے والے خلا کو بھرنے کے لیے مناسب کاروائی نہیں کی ہے۔

مثال کے طور پر مزاحیہ تحریروں کو لیجیے۔ ان کی دو قسمیں ہیں، ایک تو وہ (جیسے شوکت تھانوی کا ''سودیشی ریل'' اور پطرس کا ''سویرے جو کل آنکھ میری کھلی'') جن کے دلچسپ ہونے کی ایک وجہ یہ بھی ہے کہ ہم کو یہ تجسس رہتا ہے کہ اب کیا ہوگا۔ (امتیاز علی تاج کے ''چچا چھکن'' والے ''افسانوں'' کی بھی یہی کیفیت ہے۔) لیکن مزاحیہ تحریروں کی ایک دوسری قسم بھی ہے۔ ان میں ہمارا تجسس بالکل کارفرما نہیں ہوتا۔ (مشتاق احمد یوسفی کی اکثر تحریریں اور مجتبیٰ حسین کے شخصیاتی خاکے اس زمرے میں ہیں۔) لیکن یہ تحریریں بھی دلچسپ ہیں، کیوں کہ ان میں تجسس کی عدم موجودگی سے پیدا ہونے والا خلا، لطیفوں، خندہ آور جملوں، چبھتے ہوئے فقروں وغیرہ سے پر کیا جاتا ہے۔ یہ تحریریں ہمارے لیے اس وجہ سے دلچسپ ہیں کہ ہم سوچتے ہیں، دیکھیں مضمون نگار اب کون سا نکتہ نکالتا ہے، اب کون شخص (یا صاحب خاکہ کی شخصیت کا کون سا پہلو) اس کی فقرے بازی کا ہدف بنتا ہے، اب کون سی بات میں سے کس طرح کی بات نکلتی ہے۔ اسی طرح، نئے افسانوں میں بھی قاری کسی نہ کسی نئے پہلو (چاہے وہ واقعات کا ہو یا کردار کا) کا منتظر رہتا ہے۔ اگر اس کا انتظار کبھی پورا نہ ہو تو اسے مایوسی ہوتی ہے۔

واقعات کا نیا پن اس وقت تک ہی موثر ہوتا ہے جب تک وہ کردار، جن کے ذریعے یا جن کے اوپر وہ واقعات پیش آرہے ہیں، ہماری توجہ کو باندھ سکیں۔ عام خیال کے برعکس، فحش یا عریاں افسانے تھوڑی دیر کے بعد انتہائی غیر دلچسپ ہو جاتے ہیں، کیوں کہ بقول جارج اسٹائنر (George Steiner) وہی چونسٹھ یا بہتر آسن ہی تو ہیں جن کا ذکر ہیر پھیر کر کیا جاتا ہے۔ پھر ان میں دلچسپی برقرار رہے تو کیوں کر؟ ہندی والوں نے اپنے افسانے کو ''بالغ''، ''جدید'' اور ''توجہ انگیز'' بنانے کے لیے فحاشی کا سہارا لیا تھا، لیکن چند ہی دنوں میں دلچسپی کی قلعی اتر گئی اور لوگوں نے دیکھ لیا کہ واقعات میں ''نیا پن'' یا واقعات کی ''کثرت'' لامحالہ دلچسپی کی ضامن نہیں ہوتی۔ ہمارے افسانہ نگار، ہندی والوں سے زیادہ سمجھ دار ہیں، اس لیے انھوں نے یہ جھگڑا ہی نہیں پالا۔ (گندگی اور عفونت کو استعمال کرنے کی بعض کوششیں ہوئی ہیں۔ مثلاً احمد ہمیش اور قمر احسن کے بعض افسانوں میں۔ لیکن ان کوششوں کا بھی دائرہ مستحسن حد تک مختصر رہا ہے، یعنی احمد ہمیش یا قمر احسن کے چند ہی افسانے گندگی اور عفونت کو برتتے ہیں۔) لہٰذا اردو کا افسانہ نگار پوری ہوش مندی کے ساتھ اپنی تحریر کو دلچسپ بنانے کے لیے کوشاں رہا ہے، لیکن وہ جانتا ہے کہ

تحریر کو دلچسپ بنانے کے ساتھ ساتھ اسے نیا بھی بنانا ہے۔ مشکل یہ ہے کہ نئے پن اور دلچسپی دونوں کے بہ یک وقت حصول کے لیے کردار نگاری کے مروجہ طریقوں سے انحراف کرنا پڑتا ہے، اور نئے طریقے ابھی پوری طرح گرفت میں نہیں آئے ہیں۔ لیکن میں نئے افسانے سے مایوس ہرگز نہیں ہوں، بلکہ اس کا خیر مقدم کرتا ہوں، اس شکست و ریخت کا بھی جو نئے کو پرانے سے الگ کرنے کے لیے، اور بالآخر نئے کو قائم کرنے کے لیے ضروری ہے۔

(۱۹۸۰)

پریم چند کی تکنیک کا ایک پہلو

(بعض افسانوں کی روشنی میں)

افسانہ ایک عجیب و غریب صنف سخن ہے، اس معنی میں کہ یہ شاید وہ واحد صنف ہے جس میں فن کار کو ایک ایسی ذاتی اور داخلی کشمکش سے واسطہ پڑتا ہے جس کا اکثر اسے احساس بھی نہیں ہوتا، اور اگر ہوتا بھی ہے تو وہ اس کا مداوا نہیں کر سکتا۔ اس کشمکش کو سادہ زبان میں یوں بیان کیا جا سکتا ہے کہ افسانہ نگار کرداروں یا واقعات یا مناظر کو کس طرح پیش کرے؟ کیا یہ مناسب ہے کہ وہ جس کردار یا واقعے کو اچھا سمجھتا ہے اس کے بارے میں وہ صاف صاف کہہ دے، یا واضح اشارے ضرور کر دے، کہ وہ اس کردار یا واقعے کو تحسین کی نظر سے دیکھتا ہے؟ ظاہر ہے کہ یہ مناسب نہیں ہے، کیوں کہ اس کا مطلب کم سے کم یہ ہوا کہ افسانہ نگار اپنی رائے یا اپنے تعصبات کو قاری پر مسلط کرنا چاہتا ہے، اور یہ طریق کار حقیقت نگاری کے منافی ہے، کیونکہ حقیقت نگاری کا مطلب یہ ہے کہ اشیا جیسی بھی ہیں ویسی پیش کر دی جائیں اور قاری کو اس کا حق دیا جائے کہ وہ ان کے بارے میں اپنے نتائج آپ ہی نکالے۔ اگر افسانہ نگار یہ کہتا ہوا نظر آتا ہے کہ فلاں انسان اچھا ہے کیونکہ میں اسے اچھا سمجھتا ہوں، تو وہ قاری پر ظلم کرتا ہے، اس کی آزادی کو سلب کرتا ہے، اور اس طرح حقیقت نگاری کے بجائے ایک طرح کے جبر کا

استعمال کرتا ہے۔ افسانے کی خوبی یہ ہے کہ وہ خاموشی ہی سے نکلے ہے جو بات چاہیے کی تفسیر ہوتا ہے۔ ہر بات افسانے کے بطن سے نکلتی ہے۔ افسانہ نگار قاری کی گردن پکڑ کر اس سے کہتا نہیں کہ دیکھو فلاں بات اچھی ہے اس کو قبول کرو۔ فلاں بری ہے اس سے گریز کرو۔

لیکن کیا یہ واقعی ممکن ہے کہ افسانہ نگار اپنے کردار اور واقعات کے بارے میں بالکل غیر شخصی رویہ اختیار کرے اور کسی بھی طرح یہ ظاہر نہ ہونے دے کہ کسی کردار یا منظر کے بارے میں خود اس کی اپنی رائے کیا ہے؟ ممکن ہے شعوری طور پر افسانہ نگار پوری کوشش کرے کہ وہ اپنی ہمدردیاں، اپنے تعصبات، اپنی پسند، ناپسند، اپنے تاثرات کو پس پشت ڈال دے ،لیکن غیر شعوری طور پر وہ ایسی بات کہہ جاتا ہے یا اس طرح کہہ جاتا ہے کہ قاری پر اس کا جبر قائم ہو جاتا ہے، یا قائم ہونے لگتا ہے، حالانکہ ہر افسانہ نگار جانتا ہے کہ اسے کرداروں یا واقعات کو اس طرح بیان کرنا ہے کہ اس میں گڑھنت اور پہلے سے تجویز کردہ نتائج و انجام کا شائبہ نہ ہو۔ کیونکہ اگر گڑھنت اور پہلے سے تجویز کردہ انجام کا شائبہ بھی نظر آجائے گا تو افسانے کی گرفت کمزور ہو جائے گی۔ وہ واقعے کی جگہ دھوکے کی ٹٹی یا کٹھ پتلی کا کھیل معلوم ہونے لگے گا جس میں کردار وہی کچھ کرتا اور بولتا ہے جو افسانہ نگار چاہتا ہے۔ کردار کی آزادانہ حیثیت مشتبہ ہو جاتی ہے۔ ایسی صورت میں یہ ممکن ہو جاتا ہے کہ قاری کہے کہ مثلاً یہ مرزا صاحب نہیں ہیں[''شطرنج کی بازی''] بلکہ پریم چند کا ایک روپ ہیں، یہ کہنے کے بجائے کہ جمن شیخ نے الگو چودھری کے مقدمے کا فیصلہ کیا[''پنچ پرمیشور'']، یہ کہنا پڑے گا کہ پریم چند نے پریم چند کے مقدمے کا فیصلہ کیا۔

چنانچہ افسانے کا سارا فن اسی کشمکش کے درمیان ڈوبتا اور ابھرتا ہے۔ افسانہ نگار کو اکثر خبر بھی نہیں ہوتی لیکن وہ پٹی دار یعنی حریف یا دوست یا رقیب بن جاتا ہے۔ دستہ ئف سکی (Dostoevsky) نے اسی کشمکش کا احساس کر کے یہ کہا تھا کہ اپنے بعض کردار اسے بے حد ناپسند تھے اور بعض ایسے تھے جنھیں وہ کچھ بنانا چاہتا تھا لیکن وہ کچھ اور بن بیٹھے۔ ارسطو نے المیہ کردار نگاری کی خوبی بیان کرتے ہوئے لکھا ہے کہ المیہ نگار ایک طرح کے الوہی جنون کا پابند ہوتا ہے اور المیے کی تخلیق کرتے وقت جس کردار کو وہ بیان کر رہا ہوتا ہے اسی کی شکل اختیار کر لیتا ہے۔ ظاہر ہے کہ یہ افسانوی فاصلے کی انتہائی شکل ہے۔ کیونکہ جب میں خود وہی کردار بن بیٹھا جو اچھا ہے یا برا ہے تو اس کا مطلب یہ ہوا کہ خود اس کردار کے بارے میں میری کوئی رائے نہیں

ہے۔ میں خود ہی وہ شخص ہوں۔ میں اچھا ہوں کہ برا ہوں، اس کے بارے میں فیصلہ میرا نہیں بلکہ میرے قاری کی طرف سے ہوگا۔

افسانوی فاصلے کی یہ شکل ڈرامے میں تو قائم ہو سکتی ہے (چاہے مشکل سے ہی قائم ہو) لیکن افسانے میں، جو قدم قدم پر بیان کا سہارا لیتا ہے اور جو اشیا کو اسٹیج پر نہیں بلکہ کاغذ کے صفحے پر بیان کرتا ہے، اتنا فاصلہ نہیں برقرار رہ سکتا۔ ڈراما نگار کو یہ بتانے کی ضرورت نہیں کہ لیڈی میک بیتھ کی شکل وصورت کیسی ہے۔ لیکن پریم چند کو یہ بتائے بغیر چارہ نہیں کہ مالتی اور مہتہ [''گئو دان''] کی صورتیں کیسی ہیں۔ اور جہاں بیان کا عنصر آیا، افسانہ نگار کا تعصب کام کرنے لگتا ہے۔ یعنی وہ اس کشمکش میں گرفتار ہو جاتا ہے کہ کیا بتائے اور کس طرح بتائے۔ یہاں تک تو کہنا آسان ہے کہ:

شام کا وقت تھا، ڈاکٹر چڈھا گولف کھیلنے کے لیے تیار ہو رہے تھے۔ موٹر دروازے پر کھڑی تھی۔

لیکن اگلے ہی جملے میں مشکل کا سامنا ہوتا ہے جب وہ کہتے ہیں۔

بوڑھے نے دھیرے دھیرے آکر دروازے پر پڑی ہوئی چک میں سے جھانکا۔ ایسی صاف ستھری زمین پر پاؤں رکھتے ہوئے اسے خدشہ لاحق ہو رہا تھا کہ کوئی جھڑک نہ دے۔

اس جملے سے صاف واضح ہو جاتا ہے کہ پریم چند کی ہمدردیاں بوڑھے کے ساتھ ہیں، ڈاکٹر چڈھا کے ساتھ نہیں۔ لیکن اگر وہ یہ نہ بتائیں کہ صاف ستھری زمین پر پاؤں رکھتے ہوئے بوڑھے کو جھڑکی کا خدشہ تھا، تو نہ بوڑھے کا کردار قائم ہوتا ہے نہ ڈاکٹر چڈھا کا۔ ڈاکٹر چڈھا کی صفائی پسندی، ان کی خشونت ورعونت، ان کی اصول پرستی اور بوڑھے کی غریبی، بے چارگی، بے مائگی، غرض مندی، یہ سب باتیں اس ایک جملے میں عیاں ہو جاتی ہے۔ اس طرح یہ جملہ بیک وقت بیانیہ اسلوب کے کمال اور افسانہ نگاری کی بے ایمانی کے کمال کی دلیل ہے، کیونکہ محض تینتیس الفاظ میں دو کرداروں کے نقوش، ان کے ماضی وحال، سب کو روشن کر دینا معمولی بات نہیں۔ لیکن بے ایمانی یوں ہے کہ پریم چند اپنے قاری کی گردن پہلے ہی پیراگراف میں دبوچ کر اس سے کہتے ہوئے نظر آرہے ہیں کہ دیکھو، سنو، سمجھو، میری ساری ہمدردی، ساری محبت، اس بڈھے کے ساتھ ہے۔

افسانے کا جبر اتنا زبردست ہوتا ہے کہ قاری کو خبر بھی نہیں ہوتی اور افسانہ اس کا دین

ایمان سب چھین لیتا ہے۔ کوئی اور شخص کہے کہ ڈاکٹر چڈھا نہایت روکھے اصول پرست اور کج خلق شخص ہیں، تو ممکن ہے کہ میں اس کی بات ماننے سے انکار کردوں، یا اور کچھ نہیں تو ثبوت مانگوں۔ لیکن افسانہ نگار جو بھی کہہ دے ہم اس پر ایمان لے آتے ہیں۔ افسانہ نگار نے کہا کہ ڈاکٹر چڈھا شام کو مریضوں کو نہیں دیکھتے بلکہ گولف کھیلنے جاتے ہیں، اور ہم نے یقین کر لیا۔ افسانہ نگار نے کہا کہ ڈاکٹر چڈھا کے ایک جوان، خوبصورت اور ہونہار بیٹا ہے جس کا نام کیلاش ہے، اور ہم نے یقین کر لیا۔ افسانہ نگار نے کہا کہ کیلاش اور ایک نوجوان حسینہ مالتی میں عشق ہے، اور ہم نے یقین کر لیا۔ افسانہ نگار نے کہا کہ کیلاش کو سانپ پالنے کا شوق ہے، اور ہم نے یقین کر لیا۔ کوئی سند، کوئی دلیل، کوئی گواہ ضروری نہیں۔

اس طرح، افسانے کی شرط ہی یہ ہے کہ افسانہ نگار اور قاری کے درمیان ایک غیر تحریری لیکن ناقابل شکست معاہدہ ہوتا ہے کہ افسانہ نگار جو بھی کہے یا بتائے قاری اس پر اعتماد کرے گا۔ وہ افسانہ نگار جو ناقابل یقین یا بعید از قیاس باتیں لکھتے ہیں ان سے قاری کو یہ شکایت نہیں ہوتی کہ تم بعید از قیاس یا ناقابل اعتبار باتیں لکھ رہے ہو، بلکہ شکایت یہ ہوتی ہے کہ تم نے فلاں فلاں واقعات یا کرداروں کے لیے مناسب پس منظری حالات نہیں مہیا کیے جن کی روشنی میں وہ واقعات یا کردار بعید از قیاس نہ رہ جاتے۔ چنانچہ ارسطو نے، جو یونانی المیے کے بعید از قیاس واقعات کا سخت نکتہ چیں ہے، اس بات کی وضاحت کر دی ہے کہ کسی واقعے کے ہونے کا احتمال ہی اس کی واقعیت کی دلیل ہے اور اگر کوئی واقعہ تاریخی ہے، یعنی واقع ہو چکا ہے، تو پھر اس کے بعید از قیاس ہونے کا سوال ہی پیدا نہیں ہوتا، چاہے وہ کتنا ہی مافوق العادت ہی کیوں نہ ہو۔ پریم چند کو یہ مقولہ بہت پسند تھا کہ افسانے میں سب کچھ سچ ہوتا ہے سوائے نام اور تاریخ کے، اور تاریخ میں سب کچھ جھوٹ ہوتا ہے سوائے نام اور تاریخ کے۔ یعنی افسانہ ایک طرح کی تاریخ ہوتا ہے اور کسی بات کے سچ ہونے کا سب سے بڑا ثبوت ہی یہ ہے کہ تاریخ اس پر گواہ ہو۔

بدیں حالات، افسانہ نگار کو قدم قدم پر بے ایمانی کا لالچ رہتا ہے۔ اسے معلوم ہے کہ وہ افسانے میں جو کچھ بھی لکھ دے گا، قاری اسے قبول کر لے گا۔ اسے یہ بھی معلوم ہے کہ بہت سی باتیں ایسی ہیں جن کو اگر وہ بیان نہ کرے تو کردار نگاری مکمل نہ ہوگی، لیکن اگر بیان کردے تو اس کی غیر

جانب داری مجروح ہوگی۔ پریم چند بھی اس نکتے سے پوری طرح آگاہ تھے۔ لیکن جیسا

کہ ''منتر'' نامی افسانے کے اقتباس سے ظاہر ہوا ہوگا، وہ کردار کی تصویر کشی کو غیر جانبداری کے التباس پر ترجیح دینے سے گریز نہیں کرتے تھے۔ ''منتر'' اس وجہ سے ایک ناکام افسانہ ہے کہ کردار کی بے مثال تصویر کشی کے باوجود وہ اپنے اسلوب میں غیر جانب دارانہ رنگ قائم نہ رکھ سکے اور سانپ کا زہر جھاڑنے والے بوڑھے اور ڈاکٹر چڈھا دونوں کرداروں میں غیر معمولی چابک دستی کے باوجود آخری تجزیے میں یہ دونوں کردار محض پریم چند کی کٹھ پتلیاں بن کر رہ گئے۔ لہٰذا قاری کو ایک دھوکے کا احساس ہوتا ہے۔ ممکن ہے یہ سب اسی طرح ہوا ہو جس طرح پریم چند نے بیان کیا ہے، لیکن اپنی ہمدردیاں پوری طرح ظاہر کردینے کی وجہ سے وہ یہ کہتے ہوئے نظر آتے ہیں کہ تمام کامیاب اور متمول ڈاکٹر بے مروت اور سنگدل ہوتے ہیں اور تمام غریب اور بے مایہ لوگ بامروت اور رحم دل ہوتے ہیں۔

مندرجہ بالا خیالات کی روشنی میں یہ نتیجہ نکالنا مشکل نہیں کہ افسانوی اسلوب ایک طرح کی نقاب پوشی کا تقاضا کرتا ہے، محض اعلیٰ درجے کی کردار نگاری کا نہیں۔ ضروری یہ ہے کہ اعلیٰ درجے کی کردار نگاری کے ساتھ ساتھ افسانہ نگار اپنی رائے، تاثر اور ہمدردی کو بے نقاب نہ کرے، بلکہ اگر اسے یہ سب پیش بھی کرنا ہے تو اسلوب کے ان طریقوں کو اختیار کرے کہ قاری کو اس کی موجودگی کا احساس نہ ہو، یا بہت کم ہو۔ زیر بحث افسانے میں تو پریم چند نے اتنے ہی پر بس نہیں کی ہے کہ پہلے پیراگراف میں بوڑھے کے خدشات کا تذکرہ کرکے ڈاکٹر چڈھا کی سرد مہری اور سنگ دلی کو واضح کردیں۔ چند ہی جملوں بعد جب ڈاکٹر چڈھا بوڑھے کو دھتکار کر گولف کھیلنے چلے ہی جاتے ہیں تو پریم چند بوڑھے کے تاثرات اپنی طرف سے یوں بیان کرتے ہیں:

> دنیا میں ایسے لوگ بھی ہوتے ہیں جو اپنی تفریح کے لیے دوسروں کی زندگی کی بھی پروا نہیں کرتے! شاید اس پر اب بھی اسے وشواس نہ ہوتا تھا۔ مہذب دنیا اس قدر بے حس اور سنگ دل ہے، اس کا ایسا تعجب انگیز احساس اسے اب تک نہ ہوا تھا۔

یہاں تک پہنچتے پہنچتے قاری انصاف اور رحم کی دہائی دینے لگتا ہے۔ یہ سب باتیں تو افسانے کے پہلے ہی دو تین جملوں میں بیان ہو چکیں، اب ان کا ڈھول کیوں پیٹا جا رہا ہے؟ خاص کر جب اس شور و غل کے باعث بوڑھے کے کردار کی معنویت اور شدت بھی مجروح ہو رہی ہے۔ بوڑھا کوئی دودھ پیتا بچہ نہ تھا اور دنیا سے بہت دور کسی پہاڑ کے غار میں نہ رہتا تھا کہ اسے

شہر والوں، یا پریم چند کی زبان میں "مہذب دنیا" کے طور طریقوں کا پتہ نہ ہو۔ آگے پریم چند خود کہتے ہیں کہ "بوڑھا چاروں طرف سے مایوس ہوکر ڈاکٹر چڈھا کے پاس آیا تھا۔" ظاہر ہے کہ چاروں طرف سے مایوس ہونے سے مراد یہی ہے کہ اس نے اور ڈاکٹروں حکیموں کو بھی دکھایا ہوگا، اور "مہذب دنیا" سے اس کی ملاقات پہلی بار ڈاکٹر چڈھا کے ذریعے نہیں ہو رہی تھی۔ لیکن پریم چند کو اپنی ہمدردی اور رائے ظاہر کرنے، یعنی اپنے قاری پر جبر کرنے کی اتنی جلدی ہے کہ وہ یہ بھی بھول جاتے ہیں کہ افسانے کا جبر ایک دودھاری تلوار ہے۔ اس سے قاری کا دین ایمان ہی نہیں، خود افسانہ نگار کا صحیفہ بھی قتل ہو سکتا ہے۔

تو پھر افسانوی اسلوب کیسا ہو؟ کیا اسلوب کی حیثیت موضوع سے ہٹ کر بھی متعین ہو سکتی ہے؟ اگر نہیں، تو موضوع کی اہمیت ہے یا اسلوب کی؟ لیکن اگر یہ فرض کیا جائے کہ اہمیت موضوع کی ہے تو پھر کیا یہ بات ثابت کرنا ممکن ہے کہ موضوع کوئی ایسی چیز ہے جسے الفاظ سے الگ کر کے دکھایا یا بیان کیا جا سکا ہے؟ یہ سوال بھی اٹھ سکتا ہے کہ اگر موضوع کوئی جداگانہ شے نہیں ہے تو پھر اسلوب کا تصور آیا کہاں سے؟ اس سوال کا جواب تو یہ ممکن ہے کہ اسلوب کا تصور، یعنی اس کا مجرد خیال، دراصل موضوع کی حیثیت کو سمجھ نہ پانے یا اس کی حیثیت کو غلط سمجھنے کا نتیجہ ہے، کیوں کہ اگر یہ بات سمجھ لی جاتی کہ موضوع ہی اسلوب ہے تو اسلوب کا الگ سے تصور بنانے یا فرق کرنے کی ضرورت نہ تھی۔ ڈاکٹر چڈھا والے افسانے کی مثال شاید اس بات کو ظاہر کرنے کے لیے کافی ہو کہ افسانے کی ناکامی (یعنی اس کے موضوع کی ناکامی) دراصل اس کے اسلوب کی ناکامی ہے۔

یہ سوال اکثر اٹھا ہے کہ اسلوب کی اساس دراصل کس چیز پر ہے، موضوع پر، یا مصنف پر، یا اس کے عہد پر، یا زبان پر؟ اس سوال کے مختلف جواب مختلف زبانوں میں دیئے گئے ہیں۔ ہمارے یہاں فرانسیسی ماہر سائنس اور مفکر ژارژ بوفوں (Georges Buffon) کا یہ قول اکثر نقل کیا گیا ہے کہ اسلوب دراصل شخصیت کا اظہار ہے۔ لیکن بوفوں کا اصل قول Le style (c'est l'homme meme) اس کے انگریزی ترجمے Style is the man، اور اس کے اردو ترجمے کہ "اسلوب دراصل خود شخص ہے"، سے کوئی خاص علاقہ نہیں رکھتا۔ یوں بھی یہ کہہ دینا کہ Style is the man دندان تو جملہ در دہانند کی طرح کی بات ہے، کیونکہ اس سے کچھ ثابت نہیں ہوتا۔ اسلوب اگر شخصیت کا اظہار ہے تو پھر اسلوب کا مطالعہ چھوڑ کر شخصیت

کا مطالعہ مفید ہوگا۔ لیکن شخصیت کے مطالعے سے یہ بات بالکل نہیں واضح ہوتی کہ پریم چند کہیں کہیں فارسی آمیز، کہیں کہیں سادہ، کہیں کہیں بہت زیادہ عبارت آرائی پر مبنی اور کہیں کہیں تشبیہہ و استعارے سے بے حد مملو زبان کیوں لکھتے ہیں؟

شخصیت کا مطالعہ تو ہمیں صرف یہ بتاتا ہے کہ پریم چند ایک دلچسپ، دل کش، ہنسوڑ شخصیت کے مالک تھے۔ انھوں نے بیوی سے چھپا کر ایک خاتون سے تا عمر آشنائی رکھی اور بستر مرگ پر اپنی بیوی سے اس کا اقبال کیا۔ ان پر آریہ سماج کا بھی اثر تھا، اور ٹالسٹائی اور مہاتما گاندھی کا بھی۔ وہ رشوت سے گریز کرتے تھے لیکن اپنی تحریروں کے معاوضے کے بارے میں بڑے سخت تھے۔ وہ شکایت کرتے تھے کہ امتیاز علی تاج صرف بارہ روپے فی مضمون دیتے ہیں، جب کہ صبح امید ''پندرہ سے بیس تک دینے کو تیار ہے۔'' وہ ہندو مسلم ملاپ کے حامی تھے، لیکن وہ ہندو کو ہندو اور مسلمان کو مسلمان بھی سمجھتے تھے۔ ظاہر ہے کہ شخصیت کے نقوش یا انسان کے ظاہری یا باطنی خدو خال دلچسپ ہوں یا نفرت انگیز، اسلوب کی دل کشی یا قوت یا محض خدو خال کا بیان یا توجیہہ، شخصیت کے حوالے سے نہیں ہوسکتا۔

اور یہ مسئلہ اپنی جگہ پر برقرار رہتا ہے کہ افسانے کا اسلوب کیسا ہونا چاہیے؟ پریم چند یا کسی بھی افسانہ نگار کا اسلوب کیسا ہے، اس کا تعین اس وقت ممکن ہے جب یہ طے ہو جائے کہ اسلوب کے عینی تقاضے کیا ہیں؟ اسلوب کے عینی تقاضوں کی تعریف یہ کہہ کر ممکن نہیں ہے کہ اسلوب شخص کا اظہار ہوتا ہے۔ ہوتا ہوگا۔ لیکن اگر یہ شخص کا اظہار ہے تو جتنے شخص اتنے اسلوب۔ ان میں اچھے یا برے یا کامیاب، ناکام کی تشخیص کیونکر ہو؟

یہاں بات پھر اسی کشمکش کی طرح لوٹ جاتی ہے کہ جب افسانہ نگار اور قاری کے درمیان ایک زبردست معاہدہ موجود ہے کہ افسانہ نگار جو بھی کہے گا قاری اس پر اعتبار کرے گا ،تو کیا افسانہ نگار کی ذمہ داری یہ نہیں ٹھہرتی کہ وہ کچھ نہ کہے، صرف دکھلادے؟ بیان نہ کرے، صرف پیش کردے؟ لیکن اگر صرف دکھانا اور پیش کرنا ہی افسانہ نگار کا منصب ٹھہرا تو افسانہ کیوں لکھا جائے؟ افسانہ تو لکھا ہی اس لیے جاتا ہے کہ افسانہ نگار کو کچھ بیان کرنا ہے۔ لہٰذا افسانوی اسلوب دراصل بیان اور پیشکش کے درمیان کشمکش کا اظہار ہے اور یہ کشمکش زبان کی سطح پر طے ہوتی ہے، یا ظاہر ہوتی ہے۔ اس لیے اسلوب کی اساس دراصل زبان پر ہے، نہ مصنف پر نہ موضوع پر۔ مصنف کا عہد اس پر ایک حد تک اثر انداز ضرور ہوتا ہے۔ لیکن پریم چند کی حد

تک عہد کا اثر تو کم ہی ثابت ہوسکتا ہے، کیونکہ انھوں نے اپنے عہد کا آغاز خود ہی کیا۔ ان کے پہلے اردو ادب میں افسانے کا باقاعدہ وجود نہ تھا۔ اس لیے افسانے کا کوئی عہد ان کے پہلے یا ان کے وقت میں موجود نہ تھا، جس کی روشنی میں ان کا اسلوب کسی حد تک مرتب ہوسکتا۔

فلوبیئر (Gustav Flaubert) نے اسی کشمکش سے آزاد ہونے کے لیے پہلے تو یہ نظریہ پیش کیا کہ فن پارے کو لاشخصیت پر مبنی ہونا چاہیے۔ اس نے مادام لروائیے دا شانتہ پی (Mme. Leroyer de Chantepie) کے نام ایک خط میں لکھا:

> فن کار کو اپنے فن پارے میں اسی طرح ہونا چاہیے جس طرح خدا اپنی تخلیق میں۔ نادیدہ، لیکن مکمل قوت والا، جسے ہم جگہ جگہ محسوس کریں لیکن دیکھیں کہیں نہیں۔

مگر مشکل یہ ہے کہ بقول رولاں بارت (Roland Barthes) ''فن اور حقیقت کے درمیان لامحالہ ایک طرح کی کیفیاتی نا برابری (discrepancy) ہوتی ہے۔'' (اس بات کی تہ میں وہی بات پوشیدہ ہے کہ تخلیقی ادب یا شاعری میں ایک طرح کی افسانویت ہوتی ہے، اور افسانہ ضد ہے حقیقت کی)۔ فلوبیئر خدا بننا چاہتا تھا۔ یعنی وہ حقائق کو اس طرح دکھانا چاہتا تھا جیسے کہ وہ دراصل ہیں۔ لیکن اگر یہ ثابت ہوجائے، یا ثابت نہ بھی ہو، صرف اس بات کا شک ہی پیدا ہوجائے کہ سارا ادراک (perception) محض التباس ہے۔ یہ معاملہ اشیا کی اصلیت کا نہیں، بلکہ اشیا کو محسوس کرنے کے طریقے کا ہے، تو کیا ہوگا؟ بقول پیٹرک سوئنڈن، (Patrick Swindon) پھر اس کے دو ہی حل ممکن ہیں۔ یا تو ناول نگار اپنے شبہات کا اظہار ناول ہی میں کردے۔ یا پھر اصرار کرے، ضد کرے، قاری کو یقین دلائے یا مطمئن کرلے کہ جو کچھ وہ لکھ رہا ہے وہ دکھاتا ہے، بتاتا نہیں۔ لیکن اشیا جب ایک بار دیکھ لی جائیں (یعنی ان کا ادراک کرلیا جائے) تو پھر وہ اس ذات سے آزاد نہیں ہوسکتیں جس نے ان کا ادراک کیا ہے۔ ادراک کرنے والی ذات سے آزاد نہ ہونے کے معنی یہ ہیں کہ چونکہ اس ذات کے ارادے، خواہشات، تقاضے، علم، ذہنی پس منظر، یہ سب اس شے کے ادراک پر اور اس طرح اس شے کی خود اپنی ہستی پر اثر انداز ہوتے ہیں، پھر فن کار یا تو صرف انھیں چیزوں کا اظہار کرے جو اس کے اپنے بطون میں بند ہیں، اس کی اپنی ذات کا حصہ ہیں۔ یا اس بات پر صبر کرے کہ حقیقت کا جو بھی اظہار وہ کرے گا اس میں اس کا ذاتی رنگ شامل ہوگا۔ اور پھر بھی

اسے اپنے قاری کو مطمئن کرنا ہوگا کہ یہی اصل حقیقت ہے۔

اس مشکل کو حل کرنے کے لیے فلوبیئر نے لوئیز کولے (Louise Colet) کے نام خط میں اپنے مشہور خیال کا اظہار کیا کہ اس کی نظر میں وہ کتاب بہترین ہے، اور جس کی تخلیق کرنا اس کی تمنا ہے، ایسی کتاب ہے جو محض نفی کے بارے میں ہو، یعنی کسی چیز کے بارے میں نہ ہو۔ ایسی کتاب وہ ہوگی جو کسی ظاہری شے سے متعلق نہ ہو، بلکہ محض اسلوب کی قوت سے اپنے کو قائم کرے۔ بہترین کتابیں وہی ہو سکتی ہیں جن میں مواد کم سے کم ہو لیکن اظہار زیادہ سے زیادہ، یہاں تک کہ اظہار خالص فکر کی حد میں داخل ہو جائے۔ لیکن ایسا ہوتا کہاں ہے؟ اسلوب حقائق کو قائم کرنے کی کوشش کرتا رہتا ہے، لیکن درحقیقت جو کچھ قائم ہوتا ہے وہ حقائق کا وہ تاثر ہوتا ہے جو فن کار نے حاصل کیا ہوتا ہے۔ اس کی اُصلیت اور جھوٹ کا ذمہ دار وہ خود ہوتا ہے۔

مثال کے طور پر، یہ افسانے کا مشہور مفروضہ ہے کہ مکالمے میں وہی زبان لکھنی چاہیے جو خود اصل کردار استعمال کرتا ہو، یا جو اس کردار کے مزاج اور ذہن سے مطابقت رکھتی ہو۔ پریم چند نے اس مفروضے پر ایک حد تک عمل کیا۔ لیکن اردو زبان جس طرح لکھی جاتی ہے اس میں یہ ممکن ہی نہیں کہ اودھی، بھوجپوری یا برج، یا انگریزی جیسی زبانوں کی آوازیں ظاہر ہو سکیں، اور نہ صرف یہ کہ آوازیں، بلکہ ان بولیوں کی قواعد بھی کھڑی بولی یعنی اردو سے بہت مختلف ہے، اس لیے درحقیقت ان زبانوں میں مکالمہ لکھنا گویا کئی زبانوں میں افسانہ لکھنا ہے۔ کوئی کردار بھوجپوری بولے گا، کوئی کھڑی بولی، کوئی اودھی، کوئی بمبئی کی اردو بولے گا، کوئی حیدرآباد یا بنگلور کی، وغیرہ۔ پھر الفاظ کا تلفظ اردو حروف میں لکھنے میں سیکڑوں طرح کی قباحتیں ہیں جن کا تعلق آوازوں کی ادائگی میں مشکل سے لے کر مفہوم تک رسائی اور بدلے ہوئے تلفظ کے ساتھ لفظوں کو نامانوس انداز میں لکھنے کے باعث پیدا ہونے والی بدصورتی سے ہے۔

بہر حال، حتی المقدور الفاظ کی اصل شکل بریکٹ میں لکھ کر، یا نسبتاً مختلف زبان لکھ کر ہم کوشش کرتے ہیں کہ مکالمے کی زبان اور کردار کے ذہن و مزاج میں ممکن حد تک مطابقت پیدا ہو جائے، ورنہ عام طور پر قاری کو یہ فرض کرنا پڑتا ہے کہ وہ اصل مکالمہ نہیں بلکہ اس کا اردو ترجمہ پڑھ رہا ہے۔ اس لیے پریم چند یا کسی بھی اردو افسانہ نگار کے اسلوب کی شان اس کے مکالموں میں اسی وقت ظاہر ہوتی ہے جب کہ مکالمے میں ترجمے کا بھی احساس ہو۔ اس حقیقت کو پرکھنے

کے لیے "شطرنج کے کھلاڑی" کا مطالعہ سود مند ہوگا، اس افسانے کے مکالموں میں جو محاورے استعمال کیئے ہیں وہ کسی اور افسانے میں نہ ملیں گے، کیوں کہ اس افسانے میں تمام کردار اپنی اصل زبان میں گفتگو کرتے ہیں۔ "راہِ نجات" کے کرداروں کا مکالمہ اصلی نہیں، بلکہ ترجمہ ہے۔ یہ مکالمہ کامیاب اس لیے ہے کہ پریم چند اگرچہ کھڑی بولی میں لکھ رہے ہیں لیکن کرداروں کے ذریعے جو خیالات انھوں نے بیان کیئے ہیں ان کی سطح وہی یا تقریباً وہی ہے جس کی ہم کسی بھوج پوری بولنے والے لیکن ان پڑھ گاؤں والے سے توقع کر سکتے ہیں۔ ان مکالموں کی قوت ان کے نام نہاد اصلی پن میں نہیں، بلکہ اس بات میں ہے کہ وہ ترجمہ (یعنی ذہنی ترجمہ) ہوتے ہوئے بھی پوری طرح زندہ اور لفظ بہ لفظ متحرک ہیں۔ ملاحظہ ہو:۔

> بدھو نے کہا۔ "میں جو تمھاری جگہ ہوتا تو بنا اس کا گھر جلائے نہ مانتا۔" جھینگر نے سنجیدگی سے جواب دیا۔ "چار دن کی زندگانی میں دشمنی اور عناد سے فائدہ ہی کیا؟ میں تو برباد ہوا ہی، اسے برباد کر کے کیا ہوگا؟"
>
> بدھو نے کہا۔ "بس یہی تو آدمی کا دھرم ہے۔ لیکن بھائی، غصے کے قابو میں آکر عقل الٹی ہو جاتی ہے۔"

اس کے برخلاف "شطرنج کے کھلاڑی" کا ایک مکالمہ دیکھیے:

> مرزا: "آپ کی چال ہو چکی ہے۔ خیریت اسی میں ہے کہ مہرہ اسی گھر میں رکھ دیجیے۔"
>
> میر: "اس گھر میں کیوں رکھوں؟ میں نے مہرے کو ہاتھ سے چھوڑا کب تھا؟"
>
> مرزا: "آپ قیامت تک مہرے کو نہ چھوڑیں گے تو کیا چال ہی نہ ہوگی؟ فرزیں پٹتے دیکھا تو دھاندلی کرنے لگے۔"
>
> میر: "دھاندلی آپ کرتے ہیں۔ ہار جیت تقدیر سے ہوتی ہے۔ دھاندلی کرنے سے کوئی نہیں جیتتا۔"
>
> مرزا: "یہ بازی آپ کی مات ہوگئی۔"

اس مکالمے میں ترجمے کا شائبہ تک نہیں، یہ زبان پر قائم ہے، اور "راہِ نجات" کا مکالمہ خیالات پر۔ پریم چند اس معنی میں ارسطو کے ہم نوا ہیں کہ مکالمے کی حد تک اور بولنے والے کی ذہنی سطح کی حد تک وہ جو چاہتے ہیں بن بیٹھتے ہیں۔ مثلاً "مہاتیرتھ" میں اندرمنی کہتے ہیں:

لو میں جاتا ہوں۔ لیکن یاد رکھنا یہ ہتیا تمھاری گردن پر ہوگی۔ اگر لڑکے کو تندرست دیکھا چاہتی ہو تو اسی دایہ کے پاس جاؤ۔ اس کی منت سماجت کرو، معذرت طلب کرو۔ تمھارے بچے کی زندگی اس کی نگاہِ کرم کی مرہونِ منت ہے۔

یہ زبان کوئی زبان ہی نہیں۔ اس چھوٹی سی تقریر میں بیان کی غلطیاں بھی ہیں۔ لیکن مکالمہ پھر بھی بول رہا ہے۔ اندرمنی گھر میں کون سی زبان بولتے ہوں گے، ہمیں اس سے سروکار نہیں لیکن ہم یہ ضرور جانتے ہیں کہ مندرجہ بالا مکالمہ اصلی نہ ہوتے ہوئے بھی زندہ مکالمہ ہے، کیونکہ اس کی سطح اندرمنی کی اس ذہنی تصویر سے مطابقت رکھتی ہے، جو ہم نے بنا رکھی ہے، اس کی دلیل دیکھنا ہو تو بوڑھی دایہ کے یہ الفاظ سنیے:

> کیلاسی بھی ایک گاڑی میں بیٹھی سوچ رہی تھی: ان بھلے آدمیوں کو اب بھی دنیا کی فکر نہیں چھوڑتی۔ وہی کاروبار اور لین دین کا تذکرہ۔ رودر اس قت یہاں ہوتا تو بہت دیر میری گود سے نہ اترتا۔ لوٹ کر اسے ضرور دیکھنے جاؤں گی۔ ہے بھگوان کسی طرح گاڑی چلے۔ گرمی کے مارے جان نکل رہی ہے۔ اتنی گھٹا اُمڈی ہوئی ہے لیکن برسنے کا نام نہیں لیتی۔ معلوم نہیں ریل والے دیر کیوں کر رہے ہیں۔

خیالات کی بے ربطی سے زیادہ ان کی سطح قابل لحاظ ہے۔ بے ربطی بھی قابل لحاظ ہے، کیوں کہ اصلیت کا التباس پیدا کرتی ہے، لیکن سوچنے کا ڈھنگ اور مشاہدے کا طریقہ اندرمنی سے بالکل مختلف ہے۔ یہی اسلوب کا کمال ہے۔

اپنے مجموعے "میرے بہترین افسانے" کے دیباچے (مورخہ ۱۹۳۳) میں پریم چند نے اس نظریے کی تائید کی ہے کہ مصنف کو اپنے افسانے میں ہمہ وقت موجود اور ظاہر رہنا چاہیے۔ وہ کہتے ہیں:

> آج کے ناول میں ہم قدم قدم پر مصنف کے خیالات سے، اس کی ذہنی کیفیت اور تربیت سے واقف ہو جاتے ہیں۔ یہ خیالات جس قدر موثر، ہمہ گیر اور مکمل ہوتے ہیں اسی قدر مصنف کی وقعت ہمارے ذہن میں بڑھ جاتی ہے۔

یعنی پریم چند اپنے قاری کی گردن اپنے ہاتھ میں رکھنا چاہتے ہیں۔ اگرچہ ان کا یہ قول

کامیو (Camus) کے اس بیان کی یاد دلاتا ہے کہ ناول مختصر کی ہوئی ایک کائنات ہے۔ ''جہاں آخری فیصلے سنائے جاتے ہیں۔'' لیکن درحقیقت پریم چند افسانوی جبر کے تحکم کو تحسین کی نگاہ سے دیکھتے ہیں، کیوں کہ وہ اسے اخلاقی نتائج برآمد کرنے کے لئے استعمال کرنا چاہتے ہیں اور کامیو کی کائنات میں آخری فیصلے صرف موت کے حق میں ہوتے ہیں۔ اس کائنات میں کردار خود مجرم اور خود مصنف ہوتا ہے۔ اس کی سب سے اچھی مثال اس کے ناول The Fall میں ملتی ہے جس کا ترجمہ کچھ عرصہ ہوا محمد عمر میمن نے براہ راست فرانسیسی سے کیا تھا۔

کامیو کا یہ کہنا کہ ناول یا اصل زندگی دونوں کے ہیرو ایک ہی رتبہ رکھتے ہیں، کیونکہ دونوں پر بغاوت فرض ہے، سارتر کو قبول نہ تھا کیوں کہ اس کے خیال میں بغاوت کسی سیاسی وابستگی کے بغیر ناممکن یا بے معنی ہے۔ پریم چند ان جھگڑوں میں نہیں پڑتے، وہ اپنے موضوع پر اپنا نقطۂ نظر حاوی کر کے ایسا اسلوب اختیار کرتے ہیں جو اس کے نقطۂ نظر کی طرف واضح یا نیم روشن یا مبہم اشارہ کر سکے۔ اب یہ اور بات ہے کہ خود ان کا یہ نظریہ کہ ناول نگار کو چاہیے کہ وہ قدم قدم پر اور کھلے طور پر اپنے خیالات کے ذریعے قاری کی رہنمائی کرے، ہر جگہ پوری طرح عمل میں نہیں آیا۔ ''منتر'' نامی افسانے کی طرح کھلے بندوں قاری کو اپنا ہم خیال بنانے کی کوشش میں افسانے کو ہی ناکام کر دینے کا عمل ان کے کمزور افسانوں میں زیادہ واضح ہے۔

لیکن اس میں بھی کوئی کلام نہیں کہ اپنے کامیاب ترین افسانوں میں بھی وہ قاری کی گردن نہیں تو نکیل اپنے ہاتھ میں رکھتے ہیں۔ مگر ان کے اسلوب کا کمال یہ ہے کہ ان کا یہ طرز عمل فوراً واضح نہیں ہوتا، بلکہ اکثر تو بہت غور کے بعد ہی محسوس ہوتا ہے کہ پریم چند نے شعوری یا غیر شعوری طور پر قاری کے نقطۂ نظر کو مسترد یا معطل کر کے اپنا نقطۂ نگاہ عائد کرنے کی کوشش کی ہے۔ ان کی زبان، یعنی ان کے تشبیہی اور استعاراتی الفاظ، اور ان کے اشاراتی اور بیانیہ الفاظ کا مطالعہ اس نکتے کی کلید فراہم کر سکتا ہے۔ مثال کے طور پر ان کا ایک نہایت کامیاب افسانہ ''راہِ نجات'' یوں شروع ہوتا ہے:

> سپاہی کو اپنی لال پگڑی پر، عورت کو اپنے گہنوں پر اور وید کو اپنے سامنے بیٹھے مریضوں پر جو ناز ہوتا ہے وہی کسان کو اپنے لہلہاتے ہوئے کھیت کو دیکھ کر ہوتا ہے۔ جھینگر اپنے ایکھ کے کھیتوں کو دیکھتا ہے تو اس پر نشہ سا چھا جاتا ہے۔

جھینگر کا کردار ابھی ہم پر ظاہر نہیں ہوا ہے، ابھی ہمیں یہ بھی نہیں معلوم کہ چند ہی منٹوں

بعد اس کی لڑائی بدھو گڈریے سے ہونے والی ہے جس میں زیادتی جھینگر سے شروع نہ ہوگی لیکن مجموعی طور پر زیادتی اور بے صبری اور بے مروتی کا اظہار جھینگر کی طرف سے زیادہ ہوگا۔ جھینگر اپنے کرداری ارتقا کی جس منزل میں اس وقت ہے وہ پریم چند کو ناپسند ہے۔ اس لیے (غالبًا) غیر شعوری طور پر وہ جھینگر کے جائز فخر و غرور کے لیے جو مثالیں لائے ہیں وہ سب کی سب تحقیری یا اگر خالص تحقیری نہیں تو تحقیر اور برائی کا پہلو لیے ہوئے ہیں۔ چنانچہ جھینگر کا غرور اس طرح کا ہے جیسے سپاہی کو اپنی لال پگڑی پر ہوتا ہے۔ سپاہی جو سامراج اور استحصال کی زندہ مثال ہے۔ یا یہ غرور اس طرح کا ہے جیسا عورت کو اپنے گہنوں پر ہوتا ہے۔ ہمارے سماج میں آج بھی عورت ناقص العقل سمجھی جاتی ہے اور دوئم درجے کی حیثیت رکھتی ہے اور اس کا زیوروں، یعنی نمائش، نما و نمود اور ظاہری دولت سے لگاؤ مشہور ہے۔ زیور جو محض مایا ہیں، عورت یا بیوقوف ہی لوگ ان پر غرور کر سکتے ہیں۔ یا یہ غرور اس طرح کا ہے جیسا وید جی کو مریضوں کے ہجوم پر ہوتا ہے۔ حالانکہ ظاہر ہے کہ مریضوں کا ہجوم لوگوں کے دکھ اور بیماری اور تکلیف کا آئینہ دار ہے۔ اس پر غرور وہی لوگ کر سکتے ہیں جو خود غرض اور ہوس کے بندے ہیں۔ اب جھینگر براہ راست سامنے آتا ہے اور ہمیں بتایا جاتا ہے کہ اپنے لہلہاتے ہوئے کھیت کو دیکھ کر اسے نشہ سا آجاتا ہے یعنی وہ ایک ایسی ہستی بن جاتا ہے جس کو اپنے آپ پر قابو نہیں۔ ان چار مثالوں کا شعوری یا غیر شعوری انتخاب پریم چند اور جھینگر کا رشتہ واضح کر دیتا ہے کہ پریم چند کی رائے جھینگر کے بارے میں اچھی نہیں ہے۔

اسی طرح ''فلسفی کی محبت'' نامی افسانہ یوں شروع ہوتا ہے:

> لالہ گوپی ناتھ کی طبیعت دور شباب ہی سے فلسفے کی جانب مائل تھی۔ ابھی وہ انٹرمیڈیٹ کلاس ہی میں تھے کہ مل اور برکلے ان کے نوک زبان ہوگئے تھے۔ وہ ہر قسم کی دلچسپیوں اور تفریحوں سے الگ رہتے، یہاں تک کہ کالج کے کرکٹ میچوں میں بھی ان کا جوش تماشا بیدار نہ ہوتا۔ زندہ دلی، رنگین طبع بذلہ سنج احباب کی صحبت سے کوسوں بھاگتے اور ان سے حسن و محبت کا ذکر کرنا تو گویا شیطان کو لاحول سنانا تھا۔

افسانہ یوں ہے کہ لالہ گوپی ناتھ پہلے فلسفے اور پھر سماج سدھار کی طرف مائل ہو کر خدمت خلق اور شادی نہ کرنے کا عہد کر لیتے ہیں۔ لیکن کئی سال کے بعد وہ اپنے اسکول کی ہیڈ

مسٹریس آنندی سے عشق کرنے لگتے ہیں اور اس سے خفیہ غیر رسمی شادی بھی کر ڈالتے ہیں۔ اس شادی سے ایک بچہ ہوتا ہے۔ تمام تہلکہ مچ جاتا ہے۔ لیکن لالہ گوپی ناتھ اپنے اندر یہ ہمت نہیں پاتے کہ آنندی سے سچے عشق کے باوجود اس کو کھلے طور پر اپنا لیں۔ وہ اسے تقریباً چھوڑ دیتے ہیں اور بعد میں بہت ہمت کر کے اس سے خفیہ طور پر ملتے ہیں۔ دنیا پر راز کھل چکا ہے لیکن اب بھی ان میں جرأت نہیں کہ آنندی کو باقاعدہ بیوی بنا لیں۔

اس خلاصے کی روشنی میں "فلسفی کی محبت" کے آغاز پر دوبارہ نظر ڈالیے تو صاف معلوم ہوتا ہے کہ پریم چند نے شروع سے ہی لالہ گوپی ناتھ کے خلاف ایک رویہ اپنا لیا ہے اور غیر شعوری طور پر وہ آپ کو بھی اسی رویے کی طرف لے جانا چاہتے ہیں۔ بظاہر تو شروع کے جملوں میں کوئی ایسی بات نہیں جس سے لالہ گوپی ناتھ کی داخلی زندگی کا پتہ چلے اور ایسا ایک بھی فقرہ نہیں جو ان کے انجام کی طرف اشارہ کرے۔ لیکن پوری عبارت میں ایک خفیف سا تمسخر موجود ہے جس کی وجہ سے چوکنے قاری کو احساس ہو جاتا ہے کہ لالہ گوپی ناتھ ملنے کے لائق شخص نہیں ہیں۔ لالہ صاحب کی طبیعت دور شباب سے ہی مائل تھی۔ لیکن فلسفے کی طرف! پھر معلوم ہوا کہ وہ محض مائل ہی نہیں، بلکہ بعض فلسفیوں کے حافظ بھی تھے۔ وہ دلچسپی اور تفریح سے لاگ رہتے، لیکن ان میں جوشِ تماشا کی کمی نہ تھی۔ صرف بیداری کی کمی تھی! وہ احباب کی صحبت سے کوسوں دور بھاگتے (کوسوں دور بھاگنا عام طور پر ایک تحقیری محاورہ ہے) عشق و حسن کا ذکر ان کے لیے لاحول تھا اور وہ شیطان۔

یہ پیراگراف خاصا طویل ہے اور اسی طرح کے اشاروں سے بھرا ہوا ہے۔ یہ تمام عبارت خاموش کنایہ زنی کی بہترین مثال ہے اور یہ افسانہ پریم چند کے اعلیٰ افسانوں میں سے ہے۔ لیکن اگر اسی کو بیدی یا منٹو لکھتے تو یہ شاید دنیا کے اعلیٰ افسانوں میں سے ہوتا۔ موجودہ صورت میں یہ ایک ہیرا ہے جو ٹھیک سے تراشا نہیں گیا ہے۔ نقطۂ نگاہ یعنی افسانہ نگار کی پسند نا پسند کا اس طرح در آنا کہ اس سے افسانہ آگے بڑھے، اور چیز ہے اور نقطۂ نگاہ کا افسانہ کے بہاؤ میں بارج ہونا اور چیز۔ آخر الذکر کی مثال پریم چند کے بہترین افسانے "کفن" میں ملتی ہے۔ میں "کفن" کو بے تکلف دنیا کے افسانوں کے سامنے رکھ سکتا ہوں لیکن شرط یہ ہے کہ اس میں وہ پیراگراف نہ ہو جو یوں شروع ہوتا ہے۔

جس سماج میں دن رات کام کرنے والوں کی حالت ان کی حالت سے کچھ بہت اچھی نہ

تھی اور کسانوں کے مقابلے میں وہ لوگ جو کسانوں کی کمزوریوں سے فائدہ اٹھانا چاہتے تھے کہیں زیادہ فارغ البال تھے۔ وہاں اس قسم کی ذہنیت پیدا ہو جانا کوئی تعجب کی بات نہ تھی۔

ساری عبارت ژولیدہ اور بقیہ افسانے کے سادہ اسلوب سے، جو چھوٹے جملوں اور آسانی سے ادا ہو سکنے والے الفاظ پر مبنی ہے، بالکل الگ ہے۔ پہلے پیراگراف کے بنیادی الفاظ یہ ہیں: جھونپڑا، باپ بیٹا، بجھا ہوا الاؤ، خاموش، پچھاڑیں کھا رہی تھی، دل خراش، جاڑے کی رات۔ اس ایک پیراگراف کے علاوہ افسانہ (اور بہت سے پہلوؤں کے ساتھ ساتھ) Black Humour کا شاہکار نمونہ ہے اور اردو افسانے میں ایک نئے اسلوب کا آغاز کرتا ہے۔ ممکن ہے کہ پریم چند نے اور زندگی پائی ہوتی تو وہ رامو اور گھیسو جیسے کئی کردار خلق کرتے جن کی کامیابی اس بات میں ہے کہ ہم ان سے بیک وقت نفرت بھی کرتے یں اور ہمدردی بھی رکھتے ہیں۔ پریم چند، جو فیصلہ سنانے میں کبھی دیر نہیں کرتے، یہاں سماج کے خلاف تو فیصلہ جھٹ سنا دیتے ہیں، لیکن رامو اور گھیسو کے بارے میں فیصلہ محفوظ رکھتے ہیں، یا ان کا فیصلہ ہم پر چھوڑ دیتے ہیں، اور ان کے بارے میں مقدمہ ایسا قائم کرتے ہیں کہ ہمیں بھی خاموشی ہی اختیار کرنی پڑتی ہے۔

(۱۹۸۰)

انور سجاد، انہدام یا تعمیر نو

انور سجاد کا کہنا ہے کہ وہ تمام عمر ایک ہی افسانہ لکھتے رہے ہیں جس کا موضوع ہے: جبر کے خلاف احتجاج۔ وہ یہ بھی کہتے ہیں کہ وہ اپنے افسانوں میں جس چیز کا سب سے زیادہ خیال رکھتے ہیں وہ افسانے کی نثر یا زبان ہے۔ وہ بار بار لکھنے، کاٹنے، حذف و اضافہ کرنے، اصلاح و ترمیم کے بعد ہی افسانہ مکمل کر پاتے ہیں۔ اگر یہ دونوں باتیں صحیح ہیں تو ان کی روشنی میں انور سجاد کے افسانوں کی مابعد الطبیعیات اور جمالیات کے بارے میں بعض نتائج نکالے جا سکتے ہیں۔ لیکن کسی فن پارے میں مصنف نے کیا رکھنا چاہا ہے اور کیا رکھا ہے، اس کا ثبوت صرف ان باتوں سے مل سکتا ہے جو اس فن پارے میں واقعی موجود ہیں، ان باتوں سے نہیں جو مصنف نے اس کے بارے میں کہی ہیں۔ انور سجاد کا معاملہ یہ ہے کہ ان کے افسانوں کو بعض حلقوں میں قبول اور بعض حلقوں میں رد کیا گیا ہے۔ لیکن قبول کرنے والے اور رد کرنے والے دونوں محض سطحی باتوں میں الجھے رہے ہیں، یا پھر افسانوں کے بجائے افسانے کے بارے میں اپنے مفروضوں کی بنیاد پر ان کی تحسین یا تنقیص کرتے رہے ہیں۔

گذشتہ بیس برسوں میں افسانے کے بارے میں بہت سے مفروضات کا انہدام ہوا ہے، لیکن ان کی جگہ ابھی نئے مفروضات قائم نہیں ہوتے ہیں۔ انور سجاد کے افسانے نئے مفروضات کے قیام میں ہمارے معاون ہو سکتے ہیں۔ لیکن اس کے ضروری ہے کہ پرانے

مفروضات کو بخوشی ترک کیا جائے، بجبر نہیں۔یعنی ان میں ترمیم کرنے کے لئے ہم رضا مند ہوں۔ افسانہ اس لحاظ سے تھوڑی سی بدنصیب صنف سخن ہے کہ اس پر گفتگو کرتے وقت یہ مفروضہ کارفرما رہتا ہے کہ شاعری اور افسانہ، بلکہ تمام تخلیقی ادب کی جمالیات ایک ہے۔ اس خیال میں صداقت کا عنصر ہے، لیکن اس کا مطلب یہ نہیں کہ افسانے کی شناخت شاعری کے حوالے سے یا شاعری کی شناخت افسانے کے حوالے سے ہوسکتی ہے۔ اس کا مطلب صرف یہ ہے کہ تخلیقی ادب جن بنیادوں پر قائم ہوتا ہے وہ ان بنیادوں سے مختلف ہیں جو غیر تخلیقی ادب کو قائم کرتی ہیں، اور وہ بنیادیں جن پر تخلیقی ادب کا دارومدار ہے، ایک عمومی حد بندی اور فن کا رانہ سرچشمے کے طور پر تمام تخلیقی ادب میں مشترک ہیں۔ اس اشتراک کو دریافت اور بیان کرنا تنقید کا پہلا عمل ہے۔

تنقید کا دوسرا اور اتنا ہی اہم عمل یہ ہے کہ تخلیقی ادب کے مختلف اسالیب کو اس طرح دیکھا جائے اور اس کے مختلف اصناف کو اس طرح پڑھا اور بیان کیا جائے کہ ان کی انفرادیتیں واضح ہوجائیں اور یہ کھل سکے کہ افسانہ، افسانہ کیوں اور کس طرح ہے، شاعری کیوں اور کس طرح نہیں ہے؟

انور سجاد کے یہ بیانات کہ وہ تمام عمر ایک ہی افسانہ لکھتے رہے ہیں اور یہ کہ وہ اپنی تحریروں میں سب سے زیادہ جس چیز کا خیال رکھتے ہیں وہ نثر ہے، کئی طرح کی غلط فہمیاں پیدا کرسکتے ہیں۔ اگر ان کو محض مجرد دعووں کے طور پر قبول کیا جائے تو افسانے کے بارے میں ذاتی یا بے بنیاد مفروضے رکھنے والے نقاد، اور وہ نقاد بھی جو افسانے کے بارے میں ان مفروضات پر کامل یقین رکھتے ہیں جن کو بڑی حد تک مسترد کرنے کے لیے انور سجاد کے افسانے وجود میں آئے ہیں، دونوں ہی طرح کے افراد ایسے نتائج نکالیں گے، یا نکال سکتے ہیں، جو خود انھیں تو اچھے لگیں گے لیکن وہ انور سجاد پر پوری طرح صادق نہ آسکیں گے۔ چنانچہ ذاتی اور خود ساختہ مفروضہ رکھنے والا نقاد کہتا ہے کہ انور سجاد تیسری دنیا کے فرد کو اس کے اجتماعی تجربات کے حوالے سے سمجھنا چاہتے ہیں۔ وہ سمجھتا ہے کہ چونکہ انور سجاد جبر کے خلاف لکھتے ہیں اس لیے لامحالہ یہ بات بھی صحیح ہوگی کہ وہ انفرادی معاملات کو اجتماعی تجربات کے توسط سے بیان کرتے ہیں۔ یا وہ یہ کہتا ہے کہ انور سجاد کے کردار پیہم جدو جہد اور تصادم میں آزادی کی شبیہہ دیکھتے ہیں۔ روایتی مفروضوں والا نقاد انور سجاد کے افسانوں کے ابہام اور دھندلی فضا کے باعث ان میں ناترسیل کا

جبر دیکھتا ہے۔ وہ اس بات سے انکار کرتا ہے کہ جن افسانوں میں پلاٹ اور کردار اتنے پردوں میں چھپے ہوئے ہوں ان میں کسی انسانی صورت حال کے بارے میں گفتگو بھی کسی طرح ممکن ہو سکتی ہے۔

اسی طرح انور سجاد کے افسانوں میں نثر کی مرکزی اہمیت کو نظر انداز کر کے اور یہ فرض کر کے کہ انور سجاد نثر پر اس لیے زور دیتے ہیں کہ وہ نثر اور نظم کا امتیاز مٹانا یا کم کرنا چاہتے ہیں، بعض نقادوں نے یہ کہا ہے کہ ان کے افسانوں کا مابہ الامتیاز یہ وصف ہے کہ ان میں شعر اور نثر کی حد بندیاں ٹوٹتی ہوئی نظر آتی ہیں۔ یہ بھی کہا گیا ہے کہ انور سجاد کے افسانوں کا appreciation اسی طرح ہونا چاہیے جس طرح شاعری کا appreciation ہوتا ہے۔ اس کلیے میں مشکل یہ ہے کہ اگر افسانے کو اسی طرح پڑھا اور پرکھا جائے جس طرح شاعری کو پڑھا اور پرکھا جاتا ہے تو اصناف سخن کے طور پر شاعری اور افسانے کا وجود مشتبہ ہو جاتا ہے۔ ہم یہ سوال کر سکتے ہیں کہ پھر افسانے کو افسانہ کیوں کہیں؟ یا نظم کو نظم کیوں کہیں؟ ایسا کیوں نہ کریں کہ سب تحریروں کو فقط تحریر کا نام دیں اور افسانے اور ناول اور ڈرامے اور شاعری کا جھگڑا ہی مٹا دیں؟ وضعیاتی نقاد (Structuralist critics) تو یہی کہتے ہیں۔ وہ ادب کو ایک طرح کی ''مشق تحریر''، یا ''لکھنے کا عمل'' (writing practice) کہتے ہیں۔ معلوم نہیں انور سجاد اس سلسلے میں کیا کہیں گے، لیکن میں تو اسے ایک افسوس ناک صورت حال کہوں گا۔

انور سجاد کے افسانوں کے بارے میں ایک بات یہ بھی کہی گئی ہے کہ ان میں کرافٹ (Craft) بہت شدت سے نمایاں ہے۔ کہنے والوں نے یہ بات واضح نہیں کی کہ کرافٹ سے ان کی کیا مراد ہے، لیکن یہ واضح ہے کہ اس لفظ کو گالی کے طور پر، یا گالی کے طور پر نہیں تو برے معنوں میں یقیناً استعمال کیا گیا ہے۔ کرافٹ کو غالباً آرٹ کے مد مقابل رکھا گیا ہے۔ یعنی معترضین کی نگاہ میں کرافٹ میں تخلیقی قوت کا اظہار نہیں ہوتا، صرف محنت، مشق، اور ظاہری ہتھ کنڈوں کا کھیل ہوتا ہے۔ لیکن مشکل یہ ہے کہ کرافٹ (اگر اس نام کی کوئی چیز ہے) آرٹ کی ضد نہیں، بلکہ آرٹ ہی کا ایک حصہ ہے۔ لہٰذا اگر کرافٹ نمایاں ہو تو آرٹ بھی نمایاں ٹھہرے گا۔ کرافٹ کے بارے میں یہ گمان کرنا غلط فہمی ہے کہ وہ کوئی چیز ہے جسے ہم افسانے، یا کسی فن پارے، سے الگ کر سکتے ہیں۔ اور اس سے بھی بڑی غلط فہمی یہ ہے کہ کرافٹ میں تخلیقی لہر نہیں ہوتی۔ حقیقت تو یہ ہے کہ ذہن کی اپج کے بغیر افسانہ نگار ایک جملہ نہیں لکھ سکتا، شاعر ایک مصرع

نہیں کہہ سکتا۔ اگر کرافٹ کوئی ایسی شے ہے جو مشینی، بے روح، اور معنویت سے عاری ہوتی ہے تو اس صدی کے سب سے بڑے ناول نگار جیمس جوائس کو ادب کے دائرے سے خارج کر دینا چاہیئے۔

اور جہاں تک سوال افسانے یعنی فکشن کا ہے، تو اس میں تو کرافٹ، یعنی فن کا وہ اظہار جس میں جزو اور کل کا آپسی ردعمل معمول سے زیادہ نمایاں ہو، ایک مرکزی مقام رکھتی ہے۔ بلکہ افسانے اور شاعری میں جہاں بہت سے امتیازات ہیں، ان میں ایک یہ بھی ہے کہ افسانے کے اجزا آسانی سے پہچانے اور الگ کیے جا سکتے ہیں اور ان کا آپسی عمل اور ردعمل دیکھا جا سکتا ہے۔ افسانے کے اجزا کو ہم آسانی کے لیے کردار، واقعہ، مکالمہ اور منظر کا نام دے سکتے ہیں۔ شاعری میں یہ تمام اجزا ہمیشہ موجود نہیں ہوتے اور اگر ہوتے بھی ہیں تو ان کو آسانی سے الگ نہیں کر سکتے اور نہ ان کے باہم عمل، ردعمل اور پیچ کو آسانی سے متمائز کر سکتے ہیں۔ حتیٰ کہ وہ نظمیں بھی، جو بیانیہ پر قائم ہوتی ہیں، یعنی مثنویاں، یا افسانوی نظمیں، مثلاً کولرج کی طویل نظم ''ضعیف العمر ملاح کی نظم'' (The Rime of The Ancient Mariner) ان میں بھی مختلف اجزا کا باہم ردعمل اتنی صفائی سے نہیں ظاہر ہوتا جو افسانے کا خاصہ ہے۔ کسی بھی بیانیہ نظم میں مکالمہ اتنا اہم نہیں ہوتا جتنا افسانے میں ہوتا ہے اور کسی بھی بیانیہ نظم میں کردار، واقعے اور منظر میں وہ تعلق نہیں ہوتا جو افسانے میں نظر آتا ہے۔

لہٰذا افسانے میں اس نام نہاد چیز کا ہونا جسے کرافٹ کہا جاتا ہے، کوئی عیب نہیں، بلکہ محض ایک صورت حال ہے۔ یہ کہنا کہ فلاں افسانے میں کرافٹ ہے، یا نہیں ہے، محض ایک بیان ہے۔ تاج محل کی دیواروں کی نقاشی، شیخ سلیم چشتی کے مزار کی جالیاں، احمد آباد کی جالی مسجد کی دیواریں، اجنتا کے غاروں میں مصوری کے شاہکار، جن کو درجنوں فنکاروں نے برسوں میں بنایا تھا، ان میں کرافٹ کہاں اور کتنی ہے اور آرٹ کہاں اور کتنا، اس کا فیصلہ کون کر سکتا ہے؟

اردو افسانے کے بارے میں یہ بات کہی گئی ہے، اور یہ صحیح کہی گئی ہے کہ اس صنف میں تیسری دنیا یا Colonial دنیا کے ایک بڑے حصے، یعنی برصغیر ہندو پاک کے سماجی، سیاسی، معاشی اور نفسیاتی احوال کی زبردست عکاسی ملتی ہے۔ ظاہر ہے کہ یہ عکاسی بڑی حد تک موضوعی انداز میں ہوئی ہے لیکن اس میں معروض بھی ایک حد تک شامل ہے۔ یعنی اس پورے افسانوی ڈھیر میں اس معروضی حقیقت کی ایک حد تک دریافت ممکن ہے جسے ''تیسری دنیا'' کہا جاتا ہے۔

یہ بھی ظاہر ہے کہ اس عکاسی میں جو نقطہ ہائے نظر نمایاں ہیں ان میں رومانی حقیقت نگاری (جسے بعض لوگ سادہ لوحی کی بنا پر اشترا کی حقیقت نگاری کہتے ہیں) اور ایک طرح کی مثالیت، یعنی نتیجہ نکالنے کی کوشش یا اس پر اصرار، نمایاں ہیں۔

میں فی الحال یہ سوال نہ اٹھاؤں گا کہ اس رومانی حقیقت نگاری اور مثالیت کی نظریاتی اساس کیا ہے؟ لیکن یہ سوال ضرور پوچھوں گا کہ کیا تیسری دنیا کی عکاسی، یا کسی بھی دنیا کی عکاسی، کسی تحریر کو یا تحریروں کے کسی ڈھیر کو فن کا رتبہ عطا کر سکتی ہے؟ اگر عکاسی کے ذریعے فن وجود میں آتا ہے یا آسکتا ہے تو فن پارے اور Document میں کیا فرق ہے؟ ایسے سادہ لوح لوگوں کی کمی نہیں ہے جو پریم چند کے افسانوں کو بیسویں صدی کے ربع اول میں ہندوستان کے بعض حصوں کی سماجی تاریخ کے طور پر پڑھنا پسند کرتے ہیں۔ درحقیقت منٹو تک کے زمانے کا اردو افسانہ [illegible]اظ سے بدنصیب ہے کہ وہ ذرا سی ذہنی کوشش کے ذریعے (بلکہ اکثر اس کے بغیر ہی) سماجی تاریخ، یا اگر سماجی تاریخ نہیں تو اس کے ایک ادبی روپ (version) کے طور پر پڑھا جا سکتا ہے۔ اس کی اس صفت نے اس کو اکثر فنی اعتبار سے ساقط کر دیا۔ یا اگر تمام تر ساقط نہیں کیا تو ایسے نقادوں کو جو فن سے زیادہ نقل میں دلچسپی رکھتے ہیں، یہ موقع فراہم کیا کہ وہ اس کی تحسین اس انداز سے کریں کہ وہ خود بہ خود فنی اعتبار سے ساقط ٹھہرے۔ فن کا المیہ یہ ہے کہ اسے فن سمجھنے پر اصرار کیا جائے، لیکن اس کی جتنی تحسین ہو وہ فن کے حوالے سے نہ ہو۔

جدید افسانے کا حال اسی کشمکش سے عبارت ہے کہ وہ اپنی تحسین فن کے حوالے سے چاہتا ہے، لیکن اس کے نقاد اسے غیر فن کی داد دینے پر مصر ہیں۔ اور جب وہ اسے فن کی داد دیتے بھی ہیں تو کبھی شاعری کہہ کر اور کبھی سماج اور فرد کی آویزش کہہ کر اور کبھی انفرادی حیثیت کا سماجی اظہار کہہ کر۔ حقیقت یہ ہے کہ جدید افسانہ پچھلے افسانے سے اس لیے الگ ہے کہ اس کی تعبیریں سماجی تاریخ، یا سماج کے محدود مفہوم میں فرد اور سماجی جبر کی کشمکش، یا شاعرانہ انداز بیان اور نثر میں شعریت، وغیرہ کی بنیادوں پر نہیں ہو سکتیں۔

ایک عرصہ ہوا میں نے انور سجاد کو جدید افسانے کا معمار اعظم اسی لیے کہا تھا کہ ان کے افسانے سماجی تاریخ کے طور پر پڑھے جانے کے قابل نہیں ہیں۔ اس کا مطلب یہ نہیں کہ انور سجاد کے افسانوں میں وہ انسان نہیں ملتا جو سماج میں پلتا بڑھتا ہے اور جو سماج سے مفاہمت کے بجائے مزاحمت کرتا ہے۔ اس کا مطلب صرف یہ ہے کہ ان کے افسانوں میں نہ وہ انسان

ملتا ہے جو Document بن سکے اور نہ وہ انسان ملتا ہے جو Allegory بن سکے، اور نہ وہ انسان ملتا ہے جو محض نشان کے طور پر استعمال کیا جا سکے۔

انور سجاد کے افسانے سماجی تاریخ نہیں بنتے، بلکہ اس سے عظیم تر حقیقت بنتے ہیں، اس لیے کہ ان کے یہاں انسان یعنی کردار، علامت بن جاتا ہے۔ یہ بات قابل لحاظ ہے کہ انور سجاد کے کردار بے نام ہوتے ہیں اور وہ انھیں ایسی صفات کے ذریعے مشخص کرتے ہیں جو انھیں کسی طبقے یا جگہ یا قوم سے زیادہ جسمانی یا ذہنی کیفیات کے ذریعہ تقریباً دیومالائی فضا سے متعلق کر دیتے ہیں اور وہ خط مستقیم کے بجائے دائرے کا تاثر پیدا کرتے ہیں۔ بے نام ہوتے ہوئے بھی ان کے کرداروں میں انسان پن نوجوان، بوڑھا، جوان لڑکی، ہم، وہ، لڑکا، سپاہی، بھائی، بہن، ماں... اس طرح کے الفاظ ان کے کرداروں کو ایک دوسرے سے ممیز کرتے ہیں، لیکن یہ لیبل نہیں ہیں، واقعی وجود ہیں اور ہم ان کے ساتھ نفرت، محبت، ناراضگی، خوشی کے وہی معاملات روا رکھ سکتے ہیں جو گوشت پوست کے انسانوں کے ساتھ روا رکھے جاتے ہیں۔

''استعارے'' کا پہلا افسانہ ''سازشی'' ایسے لوگوں کے بارے میں ہے جو خود کو ''ہم'' سے تعبیر کرتے ہیں، وہ قدیم زمانے کے غلاموں کی طرح یا نئے زمانے کے جبری مزدوروں کی طرح نہر کھودنے پر لگائے گئے ہیں۔ وہ آزاد بھی ہیں اور قید بھی۔ ایک بوڑھا ہے جو قیدیوں میں شامل ہے، یا شاید ان کا محافظ ہے یا شاید سربراہ۔ بوڑھا موہن جوڑارو کو اپنا وطن بتاتا ہے او راس کی مشہور رقاصہ کو اپنی بیوی کہتا ہے۔ لیکن جب وہ یہ بتاتا ہے کہ ہر شے معدوم ہو چکی ہے تو ایک بالکل نوعمر نوجوان اس کو برا بھلا کہتا ہے اور کہتا ہے کہ ''ہم سب کھوئے ہوئے ہیں، ہم سب نہیں ہیں، جھوٹے مکار بڈھے۔'' قول محال کی یہ کیفیت بوڑھے کے کردار کو علامتی رنگ بخشتی ہے، کیوں کہ ایک طرف تو وہ بوڑھا قدیم الایام عقل اور گذشتہ انسانیت اور گذری ہوئی اچھی باتوں کا استعارہ ہے تو دوسری طرف وہ ان سب قیدیوں کو گمراہ بھی کرنے والا بھی ہے، کیوں کہ وہ ان کی ہمتیں پست کر دیتا ہے اور یہ سمجھاتا ہے کہ ہر شے معدوم ہو چکی ہے۔ چونکہ ہر شے معدوم ہے، اس لیے لفظ بھی معدوم ہے اور خاموشی ہی وظیفۂ حیات ہے۔ لیکن در اصل خاموشی ایک سازش ہے، کیوں کہ آزاد قیدی جب تک خاموش رہیں گے اشیا کی حقیقت نہ کھل سکے گی۔ وہ دنیا میں ہیں اور نہیں بھی ہیں۔

اس افسانے کے کئی سال بعد انور سجاد نے ''سازشی نمبر ۲'' عنوان سے اس افسانے کا

دوسرا روپ (version) بیان کیا ہے، اس مصور کی طرح جو اپنی پسندیدہ تصویر کے کئی کئی (version) بناتا ہے لیکن ہر نقش میں کوئی تفصیل زیادہ یا کم ہوتی ہے۔ "سازشی نمبر ۲" میں واقعات کی کثرت ہے۔ بوڑھا اور نوجوان زیادہ وضاحت سے بیان کیے گئے ہیں، لیکن وضاحت کی وجہ سے اور خارجی حوالے کی کثرت کی بنا پر یہ افسانہ اتنا کامیاب نہیں۔ بوڑھے کا علامتی کردار باقی رہتا ہے، لیکن نہر کھودنے کا عمل علامتی سے زیادہ میکانکی بن جاتا ہے۔ اس سے واضح ہوا کہ "سازشی نمبر ا" ایک مخصوص سیاسی اور معاشی صورت حال سے متعلق ہے، جب کہ "سازشی نمبر ۲" کی صورت حال سیاسی اور معاشی حوالے سے ماورا ہوکر مابعد الطبیعیاتی اور نفسیاتی ہے۔ ظاہر ہے کہ سیاست اور معاشیات تغیر پذیر ہونے کے باعث فن پارے کو استقلال نہیں بخش سکتیں۔ اس کے برخلاف وہ عظیم تر انسانی مسائل جو سیاسیات اور معاشیات سے ہی متعلق ہیں لیکن جن کی معنویت مابعد الطبیعی ہوتی ہے، فن کے لیے زیادہ دوامی اقدار فراہم کرتے ہیں۔ انور سجاد اس مسئلے کا حل ابھی تک نہیں ڈھونڈ پائے ہیں کہ زمین کے ان معاملات کو، جو فوری ماحول سے متعلق ہیں، زمان اور مکان کی قید سے کیوں کر آزاد کیا جائے؟

اس قضیے کو حل کرنے کے لیے انھوں نے اپنی بیانیہ تکنیک کو منہدم کرنے کی کئی کوششیں کی ہیں۔ اس کی ایک مثال ان پانچ مختصر افسانوں میں ملتی ہے جنھیں انھوں نے "آج" کا عنوان دیا ہے۔ حقیقت یہ ہے کہ ان تحریروں کو افسانے کا نام بہ تکلف ہی دیا جا سکتا ہے، کیوں کہ یہ افسانے سے زیادہ شاعری کے عالم کی چیزیں ہیں۔ استعارے کا تسلسل انھیں وحدت تو بخشتا ہے لیکن بیانیہ کی وحدت مجرد استعارے کے ذریعے نہیں، بلکہ اس استعارے کے ذریعہ ہوتی ہے جو واقعے کے حوالے سے پیدا ہو بلکہ واقعے میں پیوست ہو۔ پانچوں تحریروں میں قوت تخلیق و تعمیر کے لیے عورت بطور ماں کا روپ استعارے کے طور پر استعمال کیا گیا ہے اور انور سجاد کا پسندیدہ پیکر، یعنی نوجوان لڑکی جو زندگی کی پرورش کرتی ہے، پھر اسے جنم دیتی ہے اور پھر اس کی پرورش کرتی ہے، اپنی تمام رعنائی کے ساتھ جلوہ گر ہے۔ اس کے اوپر استحصال اور ستم کی قوتیں یلغار کرتی ہیں لیکن وہ Primeval Chaos کی طرح زندگی سے بھرپور ہے۔ وہ زندگی جو بغاوت کرتی ہے، جو کبھی پوری طرح شکست یاب نہیں ہوتی۔ حیاتیات اور جینیات (Genetics) سے مستعار لیے ہوئے پیکروں اور الفاظ کے ذریعے لڑکی، ماں، زندگی، تخلیق، تولید، Chaos اور تولید نو کی حیثیت تو مستحکم ہوتی ہے لیکن افسانہ نہیں بنتا۔ افسانے کی جگہ

ایک سمندری، ابلتی ہوئی گرم اور پیچیدہ شعری ہیئت خلق ہوتی ہے۔ یہی انور سجاد کی ناکامی ہے۔

میں اس بات کا اعادہ کرنا چاہتا ہوں کہ وہ افسانہ جو اپنی وضاحت اور فوری زمینی سماجی حوالے کی بنا پر ان نقادوں کا شکار ہو جاتا ہے جو افسانے کو سماجی تاریخ کے طور پر پڑھتے ہیں، منہدم ہونا چاہیے۔ اور انور سجاد اس کے انہدام میں ایک موثر قوت ہیں۔ لیکن اس انہدام کے ملبے سے ہی دوسرا افسانہ تیار ہو سکتا ہے، یا اس کی تعمیر نو کے بجائے تخلیق نو کرنی ہوگی؟ اس مسئلے کا جواب انور سجاد کے تازہ افسانوں میں نہیں ہے۔ کیوں کہ یہ افسانے تعمیر نو اور تخلیق نو کے دوراہے پر ٹھٹکے ہوئے ہیں۔ اس کے برخلاف ان کے وہ افسانے زیادہ کامیاب ہیں جن میں افسانوی ہیئت کو لچک دار بنا کر اس میں فوری اور آسانی سے پہچان میں آجانے والے کردار اور واقعات کے بجائے ایسے کرداروں اور واقعات کے لیے گنجائش پیدا کی گئی ہے جن کی ایک سے زیادہ تعبیریں ممکن ہیں لیکن جن میں کردار اور واقعے کو کردار اور واقعے ہی کی شکل میں دیکھا جا سکتا ہے۔

میرا خیال ہے انور سجاد کی موجودہ بے شکلی کچھ تو ان سیاسی حالات کی پروردہ ہے جن سے وہ دوچار ہیں، اور کچھ ان نقادوں کی مرہون منت ہے جنھوں نے ان کے افسانوں کو شاعری یا شعر سمجھنے پر اصرار کیا ہے۔ حالانکہ اصل صورت حال یہ ہے کہ یہ بات ثابت ہو چکی ہے کہ افسانہ بھی زبان کی انھیں تخلیقی قوتوں کو برتتا ہے جو شاعری میں بروے کار آتی ہیں۔ ممکن ہے ہمارے نقادوں کو یہ بات اب معلوم ہوئی ہو، لیکن نئے افسانے کی تنقید کا یہ قضیہ حل ہوئے عرصہ ہو چکا ہے۔ لیکن زبان کے تخلیقی پہلوؤں کو بروے کار لانے کا مطلب یہ نہیں ہے کہ افسانے کو شعر بنا دیا جائے۔ بلکہ یہ ہے کہ افسانہ، افسانہ ہی رہے لیکن اس سے شعر کی شدت کا سا تاثر پیدا ہو۔

انور سجاد کے وہ افسانے جن میں یہ کیفیت نمایاں ہے افسانوی زبان کے ان امکانات کو روشن کرتے ہیں جن کے ذریعے افسانے کی تعمیر نو ممکن ہے، اور تخلیق نو بھی شاید ممکن ہو جائے۔ نثر میں شعر کا تاثر پیدا کرنے کے لیے براہ راست ان طریقوں کو استعمال کرنا جو شعر کا خاصہ ہیں، کمزور تخلیقی کارگزاری ہے۔ انور سجاد کے پچھلے افسانے اس نکتے کو بخوبی واضح کرتے ہیں کہ شعر کا اصل تاثر ایک طرح کا اسرار، ایک طرح کی ہیبت اور اس کیفیت کا نام ہے جس میں ہم یہ محسوس کرتے ہیں کہ کوئی بہت اہم بات ہو گئی ہے، اگرچہ اس کی اہمیت فوری طور پر پوری طرح

واضح نہیں ہوتی۔ اسی کیفیت کا ایک عکس خواب بھی ہے۔ اور خواب کی ایک خوبی یہ بھی ہے کہ اس میں وہ تمام باتیں اصلی اور فطری معلوم ہوتی ہیں اور روز مرہ کی زندگی معلوم ہوتی ہیں جو منطق دنیا سے بعید ہوتی ہیں۔ خواب کی دنیا میں روزمرہ کی باتیں شہر، سڑک، ٹریفک، بازار، دکان، دفتر بھی ہوتے ہیں اور پر اسرار جنگل اور میدان اور دریا اور پہاڑ بھی۔ اکثر یہ بھی ہوتا ہے کہ شہر کی سڑک اور جنگل یا سمندر شانہ بہ شانہ نظر آتے ہیں اور کوئی تعارض نہیں محسوس ہوتا۔

انور سجاد کے بے مثال افسانے ''چھٹی کا دن'' میں یہ تاثر اسرار کی حدوں میں داخل ہوجاتا ہے۔ ایک میاں بیوی چھٹی کے دن سیر کو نکلتے ہیں۔ وہ دن چھٹی کا ہے بھی اور نہیں بھی۔ شوہر کو بیوی سے محبت ہے بھی اور نہیں بھی ہے۔ بیوی شوہر سے کہتی ہے کہ چڑیا گھر کے آگے کہیں اور بھی چلو۔ شوہر جو دفتر میں کلرک ہے اور کلرک کی طرح چڑچڑا اور تنک مزاج اور ستم رسیدہ بھی ہے، وہ راضی ہوتا ہے اور نہیں بھی ہوتا۔ کسی پر اسرار طریقے سے وہ دونوں ایک پل پار کرتے ہوئے نظر آتے ہیں۔ پھر شوہر ایک غار یا سرنگ یا محض درختوں کی ایک گھنی قطار میں جانے کے لیے بیوی کو ترغیب دیتا ہے۔ بیوی اندر جاتی ہے اور خوف زدہ ہوتی ہے۔ بات صاف نہیں ہوتی کہ وہ خوف زدہ کیوں ہے۔ پھر شوہر داخل ہوتا ہے۔ اچانک افسانہ ختم ہوتا ہے، لیکن منظر بدلا ہوا ہے۔ شوہر کا کہیں پتہ نہیں، بیوی اپنے گھر میں ہے اور اس کے سینے کا لاکٹ غائب ہے۔ یہ لاکٹ شوہر بیوی کے تعلقات یا سماجی رشتوں اور انسیت کے معاہدے کی علامت ہے۔ یا اس غلامی کی، جو شادی کے رشتے کے ذریعے عورتوں پر عائد ہوتی ہے۔ افسانے کے شروع میں چڑیا گھر میں قید جنگل کا بادشاہ اس مجبور لیکن بہ باطن قوت مند طبقے کا استعارہ ہے جو اس وقت قید ہے لیکن کبھی آزاد تھا۔ چھٹی کا دن خود عورت کی آزادی کی علامت ہوسکتا ہے، کیوں کہ جس دن کا واقعہ افسانے میں بیان کیا گیا ہے وہ اصل چھٹی کا دن نہیں تھا، کیونکہ اصل دن یعنی اتوار کو تو شوہر اپنے افسر کے گھر حاضری دیتا ہے۔

افسانے کا ابہام در اصل اسرار ہے، ابہام نہیں ہے، کیونکہ روزمرہ کی دنیا میں عیب و ہنر، قوت اور مجبوری اس طرح ملے جلے ہوتے ہیں کہ ایک کو دوسرے سے الگ نہیں کرسکتے۔ ''پتھر لہو کتا'' میں سیاہ پتھر اور سیاہ نقاب پوش ایک طرف ہیں، اور وہ شخص جس پر کوڑے برسائے جارہے ہیں ایک طرف۔ لیکن افسانے کے آخر میں دونوں اشخاص کی موت ہوتی ہے، پتھر اپنی جگہ قائم رہتا ہے اور ایک کتا در آتا ہے۔ یہ کتا نفس انسانی بھی ہے جو تباہ کاری سے لطف اندوز

ہوتا ہے اور انسان کا گناہ گار ضمیر بھی ہے جو اس سیاہ پتھر کا محافظ ہے۔ جس کو ظالم اور مظلوم دونوں قربان گاہ کے طور پر استعمال کرتے ہیں۔

''واپسی، دیوجانس، روانگی'' میں بھی کتا انسان کی ذلت کی آخری منزل کی طرف اشارہ کرتا ہے جب اس کا لایا ہوا گوشت کا ٹکڑا وہ شخص کھا لیتا ہے جس کی ایک ٹانگ سوکھے کی ماری ہوئی ہے اور جو اپنے جسمانی اور ذہنی ردعمل کے اعتبار سے بالکل قبل انسانی معلوم ہوتا ہے۔ ان تمام افسانوں میں واقعے کا فقدان نہیں، بلکہ واقعے کی کثرت نظر آتی ہے۔ اور یہ کثرت جن الفاظ کے ذریعے ظاہر کی گئی ہے وہ سب کے سب حواس، اور خاص کر لامسہ، ذائقہ اور باصرہ سے متعلق ہیں۔

اس بات سے قطع نظر کہ انور سجاد کے افسانوں میں بیماریوں اور خاص کر ایسی بیماریوں کا بہت تذکرہ ہے جو اعصاب سے تعلق رکھتی ہیں، ان کے افسانوں میں ان اشیا کا بھی بہت ذکر ہے جو ٹھوس ہیں اور لمس اور ذائقے کے ذریعے پہچانی جاتی ہیں۔ لمس اور ذائقے پر ان کی غیر معمولی قدرت ان کے افسانوں کو غیر واقعی یا خیالی اور غیر قطعی ہونے سے محفوظ رکھتی ہے۔ نئے افسانہ نگاروں کو انور سجاد کے افسانے اور کچھ نہیں تو اس لیے پڑھنے چاہیئے کہ انور سجاد اپنے ہر ہر منظر اور ہر ہر کردار کو اس طرح بیان کرتے ہیں کہ قاری اس کو دیکھنے کے علاوہ چھونے کے عمل سے بھی گذرتا ہے۔ ''بچھو غار نقش'' اس تکنیک کا اعلیٰ اظہار کرتا ہے۔ انور سجاد شگفتہ، خوش گوار اور نام نہاد لطیف مناظر کو بھی چھونے کے عمل کے ذریعے پہچانتے ہیں اور کثیف، تکلیف دہ، کڑوے، ڈراؤنے اور گھناؤنے مناظر کو بھی اسی طرح شکل بخشتے ہیں۔ نئے افسانے کے پورے میدان میں کوئی شخص ان کے علاوہ ایسا نہیں ہے جو تاریکی سے روشنی تک اور لطیف سے کثیف تک اور فرحت بخش سے گھناؤنے تک، ہر منظر اور ہر واقعے کو لمس اور ذائقے کے ذریعے بھرپور ظاہر کرنے پر قادر ہو۔

انور سجاد نے اردو افسانے کو بیانیہ سے آزاد کرنے اور مکالمے کی نام نہاد ''فطری'' روایت سے دور لے جا کر مکالمے کو اظہار کردار سے زیادہ اظہار واقعہ کے لیے استعمال کرنے کی کوشش میں جو کامیابی دس سال پہلے حاصل کی تھی، اس کے بعد ان کے یہاں ایک طرح کا انتشار شاید اس لیے بھی ملتا ہے کہ گذشتہ کامیابی کے بعد انھیں پرانے افسانے کے حصار کو کسی اور زاویے سے توڑنے کی ضرورت محض ایک تخلیقی بغاوت کے طور پر محسوس ہوئی۔ ان کے ناول

"خوشبوں کا باغ" میں بیانیہ اور مکالمے کے روایتی انداز سے ہٹنے، لیکن خود اپنے گذشتہ انداز سے انحراف کی ایک اور کوشش بھی ملتی ہے۔ تفصیلات کا وہ بیان جس میں روشنی کی باریک لیکن تیز لکیر صرف انھیں پہلوؤں کو منور کرتی ہے جو واقعے اور واقعے سے متاثر ہونے والی اشیا کی ٹھوس شیئت کو ثابت کرے، اور گفتگو کا لہجہ خود کلامی سے لے کر ڈائری تک کے انداز کو محیط ہو، انور سجاد کا خاصہ ہے۔

(۱۹۸۰)

قمر احسن: اثبات اور انکار کی کشمکش

تاریخ کا میکانکی تصور جو انیسویں صدی میں عام ہوا اس کی بنیاد ان مفروضات پر ہے:
تاریخ ہمیشہ تقریباً سیدھی لکیر میں سفر کرتی ہے۔ لہٰذا بعد میں آنے والا زمانہ پچھلے زمانے سے آگے بڑھا ہوا ہوتا ہے۔ چونکہ آگے بڑھا ہوا ہونا ترقی کی دلیل ہے اس لیے بعد میں آنے والا زمانہ پچھلے زمانے سے ترقی یافتہ ہوتا ہے۔ اور چونکہ ترقی میں خوبی کا پہلو بھی موجود ہے اس لیے ترقی یافتہ زمانہ بہتر زمانہ بھی ہوگا۔ لیکن خود تاریخ کا مطالعہ اس میکانکی تصور کی نفی کرتا ہوا معلوم ہوتا ہے۔ یہ ممکن ہے کہ بعد میں آنے والا زمانہ پچھلے زمانے سے بہتر ہو۔ ممکن ہے کہ نہ ہو۔ لیکن زمانہ بذات خود کوئی طبیعی شے نہیں ہے جس کے آگے بڑھنے یا شروع ہونے کا تعین مقررہ پیمانوں کے ذریعے ہو سکے۔ زمانہ دراصل ان تصورات و رجحانات کی روشنی میں پہچانا جاتا ہے جو اس میں جاری یا موجود ہوتے ہیں۔ تصورات کی تاریخ ہمیں یہ بتاتی ہے کہ ایک ہی وقت میں کئی طرح کے تصورات بھی موجود ہو سکتے ہیں۔ اگر اس خیال کو ادب کی تاریخ کے حوالے سے بیان کیا جائے تو یوں کہا جائے گا کہ ایک ہی وقت میں کئی طرح کے ادبی اظہار نشو و نما پا سکتے ہیں۔

پھر سوال یہ اٹھتا ہے کہ کسی زمانے کی خصوصیات کا بیان کیونکر کیا جائے؟ اگر زمانہ سیدھی لکیر کی صورت میں آگے نہیں بڑھتا اور اس میں بیک وقت کئی طرح کے اظہار رائج ہو سکتے ہیں،

تو کیا پھر تمام زمانے ایک طرح کے ہیں؟ ظاہر ہے کہ ایسا نہیں ہے۔ اس لیے زمانوں کی تخصیص کے لیے کچھ اور معیار تلاش کرنے ہوں گے۔ مثال کے طور پر نئے افسانے کی تاریخ کے بارے میں عام خیال یہ ہے کہ وہ منٹو کے افسانے ''پھندنے'' سے شروع ہوتی ہے۔ یہ افسانہ ۱۹۵۵ میں لکھا گیا تھا لیکن ۱۹۵۵ کے بعد بھی صدہا ایسے افسانے لکھے گئے ہیں (بلکہ آج بھی لکھے جا رہے ہیں) جن میں اور ''پھندنے'' میں کوئی بات مشترک نہیں ہے۔ دوسری طرف یہ بھی کہا گیا ہے کہ نئے افسانے کی تاریخ پریم چند کے افسانے ''کفن'' سے شروع ہوتی ہے۔ ''کفن'' اور ''پھندنے'' کی تاریخ تحریر میں بیس سال کا فرق ہے۔ مگر یہاں بھی یہی مشکل ہے کہ ''کفن'' اور ''پھندنے'' کے درمیان کی مدت میں شاید ہی کوئی ایسا افسانہ لکھا گیا ہو جسے ''کفن'' کی طرح کا افسانہ کہہ سکیں۔ لیکن اس بات سے بھی انکار ممکن نہیں کہ ''کفن'' اور ''پھندنے'' دونوں افسانوں میں بہت سی چیزیں ایسی ہیں جن کا وجود ان کے پہلے افسانے میں نہیں ملتا۔

''کفن'' کو عام طور پر پریم چند کا بہترین افسانہ کہا جاتا ہے۔ ''پھندنے'' کو منٹو کا بہترین افسانہ نہیں تو اہم ترین افسانہ اکثر کہا گیا ہے۔ نئے افسانے کی تنقید میں غلط بحث اس لیے پیدا ہوا کہ تاریخ کے سیدھی لکیر والے تصور کی بنا پر لوگوں نے یہ فرض کر لیا کہ چونکہ ''کفن'' یا ''پھندنے'' سے نئے افسانے کا آغاز ہے، اس لیے جو کچھ ان افسانوں کے بعد ہوا وہ سب نیا ہے۔ واقعہ در اصل یہ ہے کہ ''کفن'' کے بعد کا دور کئی معنوں میں افسانے کی ترقی معکوس کا دور ہے۔ اور جن لوگوں نے محض ''پھندنے'' کو نئے افسانے کا پہلا قدم سمجھا انھوں نے ''کفن'' کی اہمیت کو نظر انداز کر دیا۔ نیا افسانہ در اصل ''کفن'' اور ''پھندنے'' دونوں کی روشنی میں بر آمد ہونے والے ادبی اظہار کے طریقوں اور نظریات سے عبارت ہے۔ دوسرے الفاظ میں، وہ افسانے جنھیں ہم نیا افسانہ کہتے ہیں، اس کی جڑیں خاصی گہری ہیں۔ لیکن نیا افسانہ ابھی اپنی جڑوں کی اس گہرائی کو پوری طرح ثابت نہیں کر پا رہا ہے اور نہ ابھی پوری طرح اس قابل ہوا ہے کہ ''کفن'' اور ''پھندنے'' کی روشنی میں جس طرح کے افسانے کا امکان ہے وہ اس امکان کو حقیقت میں بدل دے۔ اور جب تک یہ امکان حقیقت میں نہیں تبدیل ہوتا تب تک گذشتہ نسل کے افسانوں کو پوری طرح پامال بھی نہیں کہا جا سکتا۔ شاید یہ کبھی بھی ممکن نہ ہو سکے گا۔ لیکن اتنا ضرور ہو گا کہ نیا افسانہ پرانے افسانے کے شانہ بہ شانہ قائم ہو جائے گا۔

یہاں پر یہ سوال اٹھ سکتا ہے کہ اگر پرانا افسانہ پوری طرح پامال نہیں ہوسکتا، یا اب تک پامال نہیں ہو پایا ہے، تو پھر نئے افسانے کی ضرورت ہی کیا ہے؟ اس کا سب سے پہلا جواب تو یہ ہے کہ تاریخ چونکہ خط مستقیم میں سفر نہیں کرتی اس لیے گذشتہ اور موجودہ میں ماضی اور حال سے زیادہ حال اور حال کا تعلق ہوتا ہے۔ اس کے پہلے کہ حال پوری طرح ماضی بن جائے، یہ ممکن ہے کہ ایک اور حال وجود میں آجائے۔ دوسرا حال پہلے کو متاثر کرتا ہے اور اسے پوری طرح ماضی ہونے سے بچاتا ہے۔ اردو افسانے کی تاریخ میں انتظار حسین اس حال کی صورت میں ہیں جس کے بعد ایک اور حال پیدا ہو چکا ہے۔ لیکن وہ خود ابھی ماضی نہیں بنا ہے۔ دوسری بات یہ ہے کہ افسانے میں ایک طرح کی یکسانیت ہوتی ہے اور اس یکسانیت کی اصلاح کرنے کے لیے یہ ضروری ہو جاتا ہے کہ افسانوی اظہار کی نئی شکلیں تلاش کی جائیں۔ یہ شکلیں بھی جلد پرانی ہو جاتی ہیں اور پھر افسانہ نگار ان سے بھی قدیم تر شکلوں کو نیا کرنے، یا جدید تر شکلوں کو بروئے کار لانے کی کوشش کرتا ہے۔ ایسا اس لیے ہوتا ہے کہ افسانے میں تنوع اور تبدیلی کے امکانات شاعری کے مقابلے میں کم ہیں۔ لہٰذا نیا افسانہ آپ اپنا جواز ہے۔ صرف وہی لوگ جو افسانے کے بنیادی مسائل سے واقف نہیں ہیں، نئے افسانے کو دیکھ کر خوف زدہ ہو جاتے ہیں۔ پھر وہ کبھی افسانے کی موت کا اعلان کرنے لگے ہیں، تو کبھی اس کے اشکال یا ابہام کا، یا روز مرہ کے حقائق سے دوری کا رونا رونے لگتے ہیں۔ حالانکہ افسانے کی بنیادی صفت یہی ہے کہ وہ یا تو سماجی حقائق پر مبنی ہوگا، یا کردار کی نفسیات اور اس کے ذہنی کوائف پر، یا پھر ان دونوں چیزوں پر۔ لہٰذا افسانہ بظاہر چاہے کتنا ہی مبہم یا نام نہاد افسانویت سے عاری ہو، بے معنی نہیں ہو سکتا۔ اور نہ اس قدر مبہم ہوسکتا ہے کہ قاری کو اس کے معنی کی تلاش میں کسی بہت بڑے دردِ سر کا سامنا ہو۔

نیا افسانہ جن بنیادوں پر قائم کیا جا رہا ہے ان میں کوئی ایسی بات نہیں ہے جس کا جواز پرانے افسانے میں تلاش نہ کیا جا سکے۔ فرق صرف یہ ہے کہ نیا افسانہ، اظہار اور رویے کی بعض ایسی جہتوں کو نمایاں کرتا ہے جو پرانے افسانے میں ذرا دبی ہوئی تھیں۔ نئے اور پرانے افسانے میں سب سے بنیادی فرق ''افسانہ گوئی'' اور ''افسانہ نویسی'' کی اصطلاحوں کے ذریعے ظاہر کیا جا سکتا ہے۔ وہ افسانے جو افسانہ گوئی پر مبنی ہیں، ان میں افسانہ نگار یعنی راوی کا وجود اور نقطۂ نگاہ احاوی رہتا ہے۔ پریم چند کا افسانہ ''کفن'' افسانہ گوئی سے افسانہ نویسی کی طرف کے سفر کا پہلا

بڑا قدم ہے۔ اس افسانے میں پریم چند ایک جگہ راوی کے روپ میں ظاہر ضرور ہوتے ہیں لیکن خود افسانے میں معنی کی اتنی تہیں ہیں کہ ان کا نقطۂ نظر پس پشت جا پڑتا ہے اور یہ کہنا مشکل ہو جاتا ہے کہ پریم چند کو اپنے دونوں کرداروں یعنی گھیسو اور رامو سے ہمدردی ہے یا نفرت ہے، یا دونوں ہی جذبات ان کے دل مین بیک وقت کار فرما ہیں۔ لیکن منٹو کے افسانے ''پھندنے'' میں راوی کا وجود ہی نہیں ہے۔ سارا افسانہ غیر معمولی بلکہ نا قابل یقین واقعات پر مبنی ہے۔ کردار نگاری چونکہ جان بوجھ کر واقعیت سے دور رکھی گئی ہے اس لیے مصنف محض مصنف رہتا ہے، راوی نہیں بنتا۔ لہٰذا ان دونوں افسانوں میں کردار اور واقعہ دونوں کا وجود افسانہ نگار کی شخصیت سے آزاد ہے اور حقیقت کی ایک ایسی دنیا خلق کرتا ہے جو سماجی دنیا کے ذریعے اپنی معنویت حاصل کرتی ہے، لیکن اس کی پابند نہیں ہے۔ نئے افسانے کو قائم کرنے کے لیے ہمیں ایسے افسانے کی ضرورت ہے جس میں ''کفن'' اور ''پھندنے'' دونوں کی داخلی ہیئت موجود ہو۔ یعنی روایتی بیانیہ کے سوتے ابھی خشک نہیں ہوئے ہیں، لیکن کردار کی گہرائیاں اب مصنف کی مرضی کے مطابق نہیں ناپی جاتیں۔

تو مسئلہ یوں بنتا ہے کہ وہ کون سی صفات ہیں جو ''کفن'' اور ''پھندنے'' سے حاصل ہو سکتی ہیں اور جن کے ذریعے نئے افسانے کی تشکیل ممکن ہو؟ ''کفن'' کی بنیادی صفت یہ ہے کہ اس میں واقعات کی فراوانی ہے، لیکن کردار کا جو نقشہ بنتا ہے وہ سراسر ان واقعات کی سطحی تفصیل کا مرہون منت نہیں۔ اب تک تو یہ خیال عام تھا کہ کردار کی وضاحت کے لیے افسانہ نگار کے پاس دو اہم ترین ذرائع ہیں۔ ایک تو کردار کی شکل و شباہت اور اس کے ذاتی اور خاندانی پس منظر کی تفصیل بیان کرنا، اور دوسرا یہ کہ اپنی گفتگو کے ذریعہ ان کی شخصیت کو نمایاں کرنا، یعنی کردار کی صفات و عیوب کے بیان میں لمبی لمبی تقریریں یا بیانات تحریر کرنا۔ پہلے طرز کی کردار نگاری کی بہترین مثال ''توبۃ النصوح'' کا ظاہر دار بیگ ہے۔ ظاہر دار بیگ کا سارا کردار (یعنی وہ کردار جو نذیر احمد ہمارے سامنے بیان کرنا چاہتے ہیں) اس کی اس شکل و شباہت کے ذریعے نمایاں ہو جاتا ہے جو نذیر احمد نے درج کی ہے۔

اور اس کردار (یا کردار کے اس تصور) کی دلیل ان واقعات سے فراہم ہوتی ہے جو کلیم پر اس وقت گذرتے ہیں جب وہ گھر چھوڑ کر ظاہر دار بیگ کے یہاں رہنے کے لیے آتا ہے۔ ظاہر دار بیگ کے چہرے مہرے، لباس، وضع قطع اور چال ڈھال کا جو بیان نذیر احمد نے لکھا

ہے ان سے یہ بات صاف ہو جاتی ہے کہ یہ شخص سطحی، نمائشی، جھوٹی شیخی مارنے والا، چھوٹی طبیعت کا شخص ہے۔ اس کی دلیل اس وقت ملتی ہے جب ہم کلیم کی آنکھوں سے یہ دیکھتے ہیں کہ ظاہر دار بیگ کے پاس نہ حویلیاں، نہ باغات، نہ مہمان خانے ہیں نہ خدام۔ نہ صرف یہ کہ وہ دولت مند نہیں بلکہ پرلے سرے کا کنجوس اور سرے غیر مہمان نواز شخص ہے۔

دوسرے طرز کی کردار نگاری کی مثال میں ''امراؤ جان ادا''، یا اس کے بعد کا کوئی بھی ناول لے لیجئے۔ شرر کے ناولوں میں یہ تکنیک خاص طور پر نمایاں ہے۔ پریم چند بھی اس کا استعمال اکثر کرتے ہیں۔ ان لوگوں کے ناولوں میں کردار اپنے قول یا عمل سے زیادہ ناول نگار کی ''شہادت'' کے ذریعہ قائم ہوتا ہے۔

دونوں طرح کی روایتی کردار نگاری میں مصنف اپنے کردار کو، اور اس پر یا اس کے ذریعے پیش آنے والے واقعات کو، پوری طرح اپنی گرفت میں رکھتا ہے اور یہ گرفت ہم کو صاف صاف دکھائی بھی دیتی ہے۔ چنانچہ یہ ممکن نہیں کہ ظاہر دار بیگ کے بارے میں مصنوعی خوش طبعی، طراری اور لفاظی کے سوا کسی اور طرح کے مزاج کا اظہار کرنے والا فقرہ نذیر احمد کے قلم سے نکل جائے۔ اس کے برخلاف ''کفن'' میں تفصیلات اور واقعات تو اسی درجے کے ہیں جیسے کہ ظاہر دار بیگ کے بارے میں ہیں، لیکن ہم ان کرداروں کو اپنے دل اور دماغ میں کس جگہ اور کس طرح کا مقام دیں، اس کا فیصلہ نہ مصنف کرتا ہے اور نہ ہم کر پاتے ہیں۔

روایتی واقعیت کے تابوت میں ایک زبردست کیل انیسویں صدی کے آخر میں نطشہ نے یہ کہہ کر ٹھونکی تھی کہ حقیقتیں لامتناہی ہیں کیوں کہ ان کے ادراک کے مناظر بھی لامتناہی ہیں۔ اس کا مطلب یہ نکلا کہ کسی شخص کے بارے میں یہ حکم نہیں لگایا جا سکتا کہ وہ پوری طرح اچھا ہے یا پوری طرح خراب۔ اور اگر ایسا ہے تو شاید مصنف کو بھی یہ حق نہیں کہ وہ اپنے کسی کردار کو اس طرح پیش کرے کہ قاری اسے پوری طرح اچھا یا پوری طرح خراب کہنے پر مجبور ہو جائے۔

لہٰذا افسانے میں اعلیٰ تر واقعیت کا عمل دخل ''کفن'' سے شروع ہوتا ہے۔ ''کفن'' کے کردار اپنی کمزوریوں اور مضبوطیوں کے ساتھ یوں نمایاں ہوتے ہیں کہ ان کی کمزوریاں ہی بعض اوقات مضبوطیاں اور ان کی مضبوطیاں ہی بعض اوقات ان کی کمزوریاں معلوم ہونے لگتی ہیں۔ جب ہم ''پھندنے'' کا مطالعہ کرتے ہیں تو ہمیں معلوم ہوتا کہ حقیقت کی ایک شکل یہ بھی ہے کہ افسانے کے کرداروں کے بارے میں کسی قسم کا حکم ممکن نہ ہو۔ کیوں کہ وہ اس مقررہ معنی

میں کردار نہیں ہیں کہ کردار وہ شے ہے جس پر واقعات اثر انداز ہوں، اور جو واقعات پر اثر انداز ہو۔ کردار کو افسانے سے خارج کردینے کے نتیجے میں افسانہ ایک نئے بعد کے امکان کی نشان دہی کرتا ہے۔ کیونکہ جن افسانوں میں کردار کا عمل دخل ہوتا ہے، چاہے وہ جس پہلو سے یا جس طرح بھی ہو، قاری کو مجبور کر دیتے ہیں کہ واقعات کی قدر و قیمت کا اندازہ کردار کے حوالے سے لگایا جائے۔ مثلاً منٹو ہی کے افسانے ''ہتک'' میں سوگندھی اپنے حیلہ حوالہ کرنے والے عاشق کو (جو ایک طرح سے ظاہر دار بیگ کی ترقی یافتہ شکل ہے) ذلیل کرکے گھر سے باہر نکال دیتی ہے، کیوں اس کے ایک گاہک نے اسے (سوگندھی کو) ذلیل کیا تھا۔ سوگندھی کے کردار کے خال وخد جس طرح افسانے میں رسمی واقعیت کے چوکھٹے میں رکھ کر نمایاں کیے گئے ہیں اس کے بغیر اس واقعے کی قدر و قیمت کا تعین اور توضیح ممکن نہیں۔ لیکن اگر کردار روایتی، رسمی واقعیت کے معنی میں کردار نہ ہو تو واقعہ علامت کا رنگ اختیار کر لیتا ہے۔ پھر اس کی معنویت زمان (یعنی کردار کا ذہنی اور جسمانی ارتقا) اور مکان (یعنی وہ ماحول جس میں وہ واقعہ پیش آیا ہے) کی محتاج نہیں رہ جاتی۔

اوپر بیان کئے ہوئے اصول کی بہترین مثال کافکا کے افسانوں میں ملتی ہے جن میں کردار صرف سطحی طور پر مکان کا محتاج ہوتا ہے اور زمان سے اس کا کوئی تعلق نہیں ہوتا۔ اس کے افسانے ''ایک کتے کی تفتیش و تحقیق'' میں مرکزی اہمیت رکھنے والا کتا اپنی اور دوسرے کتوں کی حسیت و ذہنیت کی روشنی میں انسانوں کے کردار و کوائف کا تجزیہ کرتا ہے۔ ایسے افسانے میں جگہ یا وقت کی وہ قید نہیں ہوتی جو معمولی سطح پر پریم چند کے یہاں، اور اعلیٰ سطح پر ڈکنس کے یہاں نظر آتی ہے۔

چنانچہ نئے افسانے کا مسئلہ مختصراً یوں ہے:-

۱۔ کردار کی اہمیت کو کم کرنا تاکہ واقعے کی اہمیت از خود مسلم ہو سکے۔

۲۔ واقعے کو از خود، یا کسی اور مرکزی یا محوری وسیلے کی مدد سے علامتی رنگ دینا۔

۳۔ کردار کی منہائی کی وجہ سے واقعے میں خط مستقیم کی کیفیت باقی نہیں رہتی۔ اس کو تجرید بھی کہہ سکتے ہیں۔ لہٰذا مسئلہ یہ ہوا کہ تجرید کے باوجود واقعے میں افسانہ پن کیوں کر لایا جائے۔

میں یہ نہیں کہوں گا کہ نئے افسانہ نگار نے ان مسائل کو حل کر لیا ہے۔ بلکہ اغلب تو یہ

ہے کہ ابھی اس نے ان مسائل کا پوری طرح احساس بھی نہیں کیا ہے، ان پر غور کرنا تو دور رہا۔ لیکن اکثر یہ بھی ہوتا ہے کہ فن کار اپنی تخلیقی حسیت کی روشنی میں بہت سی منزلیں سر کر لیتا ہے اور بعد میں نقاد ان کا تجزیہ کرنے بیٹھتے ہیں۔ قمر احسن کے افسانوں میں ان تینوں مسائل سے پیدا ہونے والی پیچیدگیاں اور ان پیچیدگیوں کو حل کرنے کی کوشش صاف نمایاں ہے۔

علامت کی تخلیق کا مسئلہ قمر احسن کا بنیادی تخلیقی اشتغال ہے لیکن علامت سے ملتی جلتی دوسری تخلیقی تشکیلات جن میں تمثیل اور تمثیلی کہانی یعنی Parable اور استعارہ سر فہرست ہیں۔ اکثر افسانہ نگار کے لیے سد راہ بن جاتی ہیں۔ علامت کی بنیادی مشکل یہ ہے کہ اسے کسی نقشے یا خاکے میں محدود نہیں کر سکتے۔ اس لیے وہ علامتیں آسانی سے گرفت میں آجاتی ہیں جن میں نیم تاریخیت ہو۔ نیم تاریخیت سے مراد یہ ہے کہ وہ شے یا واقعہ جو علامت کے طور پر استعمال ہوا ہے اپنی جگہ پر اس قدر مشہور اور مستحکم ہو کہ وہ تاریخ سے زیادہ قوی طور پر ذہنوں میں جاگزیں ہو، لیکن اس کی تاریخی اصل واضح نہ ہو۔ رسول اللہ کے واقعۂ معراج کی مختلف روایات میں ایک یہ بھی ہے کہ انھوں نے عرش عظیم کے قریب ایک عظیم الشان مرغ دیکھا جس کے پر انتہا سے انتہا تک پھیلے ہوئے تھے اور جب وہ پروں کو ہلاتا تھا تو دور تک تسبیح و تہلیل کی آوازیں گونجتی تھیں۔ ڈانٹے (Dante) نے اسی آفاقی مرغ کو ایک آفاقی عقاب کی شکل میں پیش کیا ہے اور اب یہ دونوں طائر انسانی روح کی اعلیٰ ترین تخلیقی قوتوں اور عارفانہ قلب کی وسعتوں کی علامت کے طور پر ہمارے سامنے ہیں۔ کوئی ضروری نہیں کہ ان علامتوں کی شدت کو محسوس کرنے کے لیے ہم ان تمام مذہبی اعتقادات سے بھی واقف ہوں جن پر یہ مبنی ہیں۔ ہوا صرف یہ ہے کہ عہد بہ عہد، ملک بہ ملک، ان پرندوں کا وجود انسانی شعور میں رچتا بستا گیا ہے۔ اب ان کی تاریخی تعیین ممکن نہیں ہے۔ لیکن ان کی ادبی اور روحانی قدر و قیمت تاریخی تعین سے ماورا ہو چکی ہے۔

قمر احسن کے افسانے ''یا مصطفیٰ'' میں سیاہ گھوڑے کی علامت اس طرح کے کئی تصورات کو اپنے محاذ میں لے آتی ہے۔ قبرستان اور قبروں کے کھلنے کا تذکرہ، گھوڑے کا کف در دہان ہونا اور افسانہ نگار کا افسانہ لکھنے کی کشمکش میں گرفتار ہونا، جب کہ سیاہ گھوڑا بار بار اس کے شعور میں حقیقت بن کر در آتا ہے۔ تخلیقی عمل کی داستان خود اس داستان کی علامت بن گئی ہے۔ تخلیقی عمل اور خاص کر وہ تخلیقی عمل جس کا تعلق فنون لطیفہ سے ہے، زندگی اور موت دونوں

سے عبارت ہے۔ سیاہ گھوڑا بھی اسی وجہ سے زندگی اور موت یعنی تخلیق کے ادراک اور اس کے اظہار کی علامت بن جاتا ہے۔ اگر افسانہ نگار اپنی شخصیت کو تھوڑا سا اور پردے میں رکھتا اور اس بات کو پوری طرح واضح نہ کر دیتا کہ وہ خود افسانے میں ایک کردار (بلکہ واحد کردار) ہے تو افسانے کی فنی تکمیلیت اور بھی بھرپور ہو جاتی۔

لیکن مشکل یہ ہے کہ واحد متکلم کے افسانے میں افسانہ نگار واقعہ بیان کرتے کرتے کبھی کبھی از خود گھبرا اٹھتا ہے کہ افسانہ نگار اور راوی دونوں ایک تو نہیں ہوتے جا رہے ہیں۔ افسانہ نگار اور راوی کی وحدت ایک دلکش جال ہے جس میں کیا ڈکنس (Dickens) اور کیا بالزاک (Balzac)، بڑے بڑے شکار ماہی بے آب کی طرح تڑپتے نظر آتے ہیں۔ وی ایس پریچٹ (V.S. Pritchett) نے اپنی حالیہ خود نوشت سوانح میں اس مسئلے پر تھوڑی بہت روشنی ڈالی ہے۔ وہ اپنے ایک افسانے کا ذکر کرتا ہے جس میں واقعہ واحد متکلم نے بیان کیا ہے۔ لیکن واحد متکلم جو مرکزی کردار بھی ہے، ایک ناپسندیدہ اور اخلاقی کمزوریوں سے مملو شخص ہے۔ اب پریچٹ کا مسئلہ یہ تھا کہ وہ واحد متکلم کے بیانات کو کس طرح ظاہر کرے کہ اس کے عیوب بھی سامنے آجائیں اور وہ خود اپنے ان عیوب سے بے خبر دکھائی دے۔ یعنی مسئلہ یہ تھا کہ وہ افسانہ نگار کو راوی کی شکل اختیار کرنے سے کس طرح محفوظ رکھے۔ پریچٹ اس مشکل سے کسی نہ کسی طور نکل آیا۔ لیکن ایسا بار بار نہیں ہوتا۔ علاوہ بریں، اکثر تو افسانہ نگار کو یہ شوق بھی ہوتا ہے کہ وہ قاری کو اس دھوکے میں ڈالتا رہے کہ وہ جو کچھ لکھ رہا ہے وہ افسانہ نہیں ہے۔ یا پھر اس کو یہ لالچ پیدا ہوتی ہے کہ قاری کو یہ دھوکا دے کہ جو کچھ وہ لکھ رہا ہے وہ محض افسانہ ہے۔ لہٰذا کبھی تو افسانہ نگار صرف ایک شخص بن جاتا ہے جس پر کوئی بات یا واردات گذری تھی، اور کبھی وہ واقعات کو گھڑنے والا یا افسانے کو عمارت کی طرح تعمیر کرنے والا معمار بن بیٹھتا ہے۔ ''یا مصطفیٰ'' کا مرکزی مسئلہ یہی ہے کہ افسانہ نگار اس کشمکش سے آزاد نہیں ہو سکا ہے کہ وہ اپنی تخلیقی کشاکش کو قمر احسن کی کشاکش کے طور پر بیان کرے یا قاری کو اس دھوکے میں ڈالے کہ قمر احسن تو کوئی اور شخص ہے، یہ تو محض کسی ایک افسانہ نگار یا تخلیق نگار کی کشمکش کی داستان ہے۔

لیکن اس کے باوجود ''یا مصطفیٰ'' میں گھوڑے کی علامت اپنی جگہ پر قائم رہتی ہے۔ یہ ضرور ہے کہ قمر احسن نے گھوڑے کی علامت کا انتخاب اس لئے کیا کہ وہ ان کے تہذیبی اور سماجی پس منظر میں موجود تھا۔ ورنہ ممکن تھا کہ گھوڑے کی جگہ اسی طرح کا کوئی اور آسانی سے قابو

میں نہ آسکنے ولا جانور علامت کے طور پر استعمال کیا جاتا۔ اگر ایسا ہوتا تو وہ علامت کسی اور تاریخی یا نیم تاریخی یا تہذیبی پس منظر کی محتاج ہوتی، یا پھر محض ایک ذاتی علامت بن جاتی۔ ورجینیا وولف (Virginia Woolf) کا ناول To the Light House جب شائع ہوا تو مصوری کے مشہور نقاد راجر فرائی(Roger Fry) نے اس کو لکھا کہ تمھارے ناول میں لائٹ ہاؤس مرکزی شے کی طرح جاری و ساری ہے لیکن میں اس علامت کے معنی نہیں سمجھ سکا ہوں۔ مگر شاید اس کے معنی کو سمجھنا کوئی بہت ضروری بھی نہیں ہے۔ ورجینیا وولف نے جواب میں لکھا کہ میں نے ناول میں لائٹ ہاؤس کو ایک مرکزی خط تنصیف کے طور پر استعمال کیا ہے اور مجھے اس بات سے بڑی وحشت ہوتی ہے کہ کسی چیز کو قطعیت کے بیان کیا جائے۔ بہتر یہ ہے کہ میں ورجینیا وولف کے الفاظ ہی نقل کردوں، وہ کہتی ہے:

> لائٹ ہاؤس سے میری مراد کچھ بھی نہ تھی۔ میں نے اسے ضروری سمجھا تھا کہ کتاب کے بیچوں بیچ ایک مرکزی خط کھینچا جائے جو اس کے ڈھانچے کو باندھے رکھے۔ میں جانتی تھی کہ یہ چیز طرح طرح کے محسوسات اور تاثرات کا مرجع بن جائے گی۔ لیکن میں نے ان کے بارے میں تفصیل سے سوچنے سے انکار کیا۔ مجھے خیال تھا کہ لوگ اسے اپنے جذبات کا مخزن بنا لیں گے۔اور ایسا ہی ہوا ہے۔کوئی اس کے معنی کچھ سمجھتا ہے اور کوئی کچھ سمجھتا ہے۔ میں اس غیر قطعی اور عمومی طرز کے علاوہ علامت نگاری کو اور کسی طرح نہیں برت سکتی۔ میں نہیں جانتی کہ یہ اچھا ہے یا برا، لیکن جیسے ہی مجھے سے کوئی بتاتا ہے کہ کسی چیز کے معنی کیا ہیں تو وہ میرے لیے نفرت انگیز ہوجاتی ہے۔

ورجینیا وولف کے ان خیالات میں افسانہ جاتی علامت نگاری کے اور عام علامت نگاری کے بھی بہت سے نکات پوشیدہ ہیں۔ اگر علامت میں قطعیت ہو تو وہ نفرت انگیز ہوجاتی ہے کیوں کہ وہ علامت رہتی ہی نہیں۔ علامت کا جواز صرف اس کی معنویت نہیں ہے بلکہ اس کی فنی ناگزیریت میں بھی ہے۔ اور یہ فنی ناگزیریت اسی وقت اپنا جلوہ دکھاتی ہے جب علامے کے معنی گہرائی اور ابہام ہو۔ اگر علامت فن پارے کے ڈھانچے میں اس طرح پیوست نہ ہو کہ وہ پورے ڈھانچے کو اپنے پاؤں پر قائم کر سکے تو پھر وہ علامت کے بجائے دھوکے کی ٹٹی بن جاتی ہے۔

علامت کی اس مرکزیت کی تلاش میں قمر احسن نے افسانوی اظہار کے کئی امکانات کو اختیار کیا ہے۔ اپنے ذاتی ماضی، تہذیبی ماضی اور ادبی ماضی، تینوں سے ان کا تعلق بیک وقت برقرار رہنے کی وجہ سے ان کے بیشتر افسانوں میں تاثر کی وحدت کا احساس ہوتا ہے۔ نئے افسانے کا ایک مسئلہ یہ بھی ہے کہ نیا افسانہ نگار معاصر دنیا اور گرد و پیش کے ماحول کے جبر میں کچھ اس طرح گرفتار ہے کہ اپنے تہذیبی اور ذاتی ماضی کی گہرائیوں میں اترنے سے کچھ معذور نظر آتا ہے۔ قمر احسن کی خوبی یہ ہے کہ وہ ماضی اور حال کو بیک وقت انگیز کرتے ہیں۔ اگرچہ وہ ماضی سے بعض ایسی چیزیں بھی اٹھالاتے ہیں جو بیک نظر قاری کو الجھن میں ڈال دیتی ہیں اور نقاد یہ محسوس کرتا ہے کہ یہ ہتھکنڈے محض نیا پن حاصل کرنے کے لیے ہیں۔ لیکن ماضی اور حال کو یکساں انگیز کرنے کی بنا پر ان کا افسانہ اپنے ظاہری الجھاؤ کے باوجود ایسے حقائق پر مبنی ہوتا ہے جو تمام زمانوں کو ایک رشتے میں پرو دیتے ہیں۔ ''ہوزہ، میم، فہ'' میں مرکزی شخصیت (اسے کردار کہنا مناسب نہ ہوگا) کسی مثالی (افلاطونی مفہوم میں) افسانے کا مرکزی کردار ہے جو اظہار کے لیے بے چین ہے۔ اس کی مشکل یہ ہے کہ وہ کسی بھی حوالے سے اپنے کو ظاہر نہیں کر سکتا۔ نہ قدیم مذہبی روایات، نہ عہد حاضر کی بیماریاں اور جسمانی عوارض اور نہ داستانی دنیا۔ اس میں جو چیز موجود ہوتی ہے وہ صرف واہمہ کی سطح پر قائم ہوتی ہے۔ مثالی افسانے کا یہ مرکزی کردار قدیم الایام کے تعویذ کے سہارے چلنے کی کوشش کرتا ہے، لیکن پھر ترغیب کی کمزوری کا شکار ہوکر تعویذ کو کھول کر دیکھ لیتا ہے۔ ابتدا میں داستانی انداز میں شہزادہ قید و بند کی مصیبت برداشت کرکے تھک جاتا ہے تو موت کی دعا مانگتا ہے اور آخر میں دو پتھرائی ہوئی آنکھیں کسی اور شخص کا انتظار کر رہی ہوتی ہیں۔ لیکن افسانہ ایک نظم پر ختم ہوتا ہے جس میں موت کی آواز کو ندا کی آواز کی طرح سننے والے کو مجبور کر دیتی ہے۔ یعنی کردار یا افسانہ وجود میں آنے سے انکار کر دیتا ہے۔

میں نے اوپر کہا ہے کہ علامت تک پہنچنے سے پہلے افسانہ نگار کو اکثر تمثیل میں الجھنا پڑتا ہے، یعنی علامت تمثیل کے دھندلکوں میں گم ہوجاتی ہے۔ افسانہ نگار کو قدم قدم پر لالچ گھیرتی ہے کہ ایک بظاہر پر اسرار طرز بیان اختیار کرلے اور خود کو مطمئن کرلے کہ اس نے علامت کا حق ادا کر دیا۔ اس کا ایک طریقہ یہ بھی ہوتا ہے کہ افسانے میں کردار تو ہوں لیکن ان کے نام نہ ہوں، یا اگر نام ہوں تو غیر قطعی قسم کے نام ہوں۔ مثلاً الف۔ ب۔ م۔ و۔'' سلیماں سر بہ زانو اور

سباویراں" اسی کشمکش کا آئینہ دار ہے۔ اس افسانے کو جو چیز پوری طرح تمثیل بننے سے روکتی ہے وہ اس کی زبان کی شاعرانہ شدت ہے جو روایتی شاعرانہ نثر سے بہت مختلف ہے کیوں کہ اس کی بنیاد حسی اور بصری پیکروں پر ہے۔ عبارت کے بیچ میں اچانک غیر رسمی الفاظ کا استعمال بھی غالباً اسی لیے جان بوجھ کر کیا گیا ہے۔

ہم چلتے تھے تو ہمارے پیروں کے نیچے دھواں دھواں ابخرات تھے، بھیگتے حباب، نرم ملائم پوپلی زمین، ہمارے سروں کا آسمان سورج ظالم بے رحم بہت اوپر تھا۔ خندق بن جاتی تو میں بھی ایک گھر بناتا۔ سارا نگار خانہ چیں بالکل ویسا ہی جیسا ہمارے ماں باپ کا ہے۔ وسیع و عریض خوبصورت باغ، مولسری، ہارسنگھار، ستار بجاتی پریاں، گلابی سرخ نہریں، کنیزیں اور غلام، لق و دق کمروں میں سجاوٹ کے ساز و سامان، منقش دیوار و در، بھاری پردے، شاہ بلوط کی چوڑی مسہریاں، نرم ریشمیں خوشبودار بستر اور ملگجا شمعیں اجالا، سلگتے ہوئے عود و عنبر۔ آزاد ہوتا تو چٹانوں کے اس پار جاتا اور سب کچھ دیکھتا۔ یہ حرام زادے سور اور کتا یہاں کیوں ہیں۔ کاش زخم ٹھیک ہو جاتا اور میں یہاں سے بھاگ سکتا۔ ان چٹانوں سے دور، اس پھولی ہوئی سیاہ سرخ نرم ملائم زمین پر۔

(سلیماں سر بہ زانو اور سباویراں)

آہستہ آہستہ کمرے کی تمام سلاخیں پر ہوتی جا رہی تھیں، کچھ پرندوں کی گردنیں، کچھ کے سینے اور پیٹ، کچھ کی ٹانگیں اور کچھ کے پر سلاخوں میں پھنسے ہوئے تھے اور پرندے اب بھی کھڑکی کے راستے داخل ہوتے اور چیختے جا رہے تھے۔ بوڑھا دروازے سے مڑ کر پھر اسی کمرے کی طرف چلا اور دروزے سے ہی پکارنے لگا۔ اٹھو، اٹھو پرند آگئے ہیں۔ تقریباً تمام سلاخیں بھر گئی ہیں اور لا تعداد پرندے اب بھی اڑ رہے ہیں۔ چلو ورنہ...

اچانک اس کی نظر سامنے دیوار پر داہنی طرف بنے سیاہ رنگ کے خاکے پر پڑی تو وہ لڑکھڑا گیا اور پاگلوں کی طرح چیختا ہوا دیوار کی طرف دوڑا پھر جھٹکے سے رک گیا۔ اس کی آنکھیں دہشت سے پھیلی ہوئی تھیں وہ ایک ٹک اسی سیاہ خاکے کو گھور رہا تھا۔

(طلسمات)

کسی غیر مرئی جھٹکے کی وجہ سے اس کی آنکھ تو کھل گئی لیکن وہ نہ سمجھ سکا کہ کیا ہوگیا ہے۔ گھپ اندھیرا۔ چاروں طرف بکھرا ہوا اندھیرا۔ وہ طے نہیں کر سکا کہ وہ ہے کہاں۔ آسمان کدھر ہے اور زمین کتنی دور۔ وہ کھڑکی کہاں گئی جو میرے داہنے ہاتھ کے بہت قریب تھی۔ مشرق و مغرب، شمال و جنوب اب کدھر ہوں گے۔ بہت دیر تک دماغ سائیں سائیں کرتا رہا۔ پھر آنکھ کے اندر پٹ پٹ کچھ بولنے لگا۔ اس کے ساتھ ہی اندھیرے میں مٹیالے رنگ کے چھوٹے چھوٹے پروانے سے اڑنے لگے۔ سر کے نیچے آسمان اوپر زمین۔ اس نے جلدی سے آنکھیں بند کرلیں۔ دل اور تیزی سے دھڑکنے لگا، اور بہت سے دائرے گڈمڈ ہوکر کے اوپر کی طرف اٹھانے لگے۔ اوپر اور اوپر۔

کیا یہ کل رات کی بارش اور طوفان کا اثر ہے؟

میں یہاں کب آیا۔ کب سے اس طرح پڑا ہوں۔ پتہ نہیں ٹرین گذر گئی کہ نہیں؟ اس نے آنکھیں کھول دیں اور اندھیرے میں گھورنے لگا۔ ان گھونسلوں سے پھر تنکے اڑ گئے ہوں گے۔ جمع کر دیا جائے۔ لیکن دروازہ تو باہر سے بند ہوگا۔

آنکھیں اندھیرے سے مانوس ہونے لگیں تو دیواروں پر عجیب عجیب سے دھبے واضح ہونے لگے۔ کچھ پرچھائیاں ان دھبوں پر رینگ رہی تھیں۔ اس نے بے ساختہ مخالف سمت دیکھا۔ وہاں بھی ویسی ہی پرچھائیاں تھیں۔ مکڑی کے جالے ہیں۔ وہ ان دھبوں اور پرچھائیوں کو گھورتا رہا۔ پھر وہ دھبے بڑے ہونے لگے اور بڑے ہوتے ہوتے سارے کمرے میں بکھر گئے۔ اس کے چاروں طرف... کچھ رینگنے لگا۔ دو چوہے لڑتے ہوئے اوپر سے اس کے سینے پر ٹپک پڑے تو وہ گھگھیاتا ہوا اٹھ بیٹھا۔ لیکن اٹھتے ہی اسے محسوس ہوا جیسے اس کی پیشانی سے نور ساطع ہو رہا ہے۔ وہ خوف زدہ ہوکر ایک طرف کھسک گیا۔

(سانپ)

"سلیملاں سر بہ زانو اور سبا ویراں" ماضی کے اسی ورثے سے آزاد ہونے کی ناکام کشمکش

کے لیے کی داستان ہے۔ یہ ورثہ افسانہ نگار کی داخلی شخصیت پر ارذل و اسفل جانوروں کی علامتوں کے ذریعے ظاہر ہوا ہے۔ افسانے کی خوبی یہ نہیں ہے کہ افسانہ نگار (یا جس نے بھی یہ افسانہ بیان کیا ہے) اپنی تہذیبی شخصیت کے ان عناصر سے آزاد ہونے کی کوشش کر رہا ہے جو پدری شبیہ (Father Figure) کی صورت میں نمودار ہو کر اس کی شخصیت کو پوری طرح بڑھنے اور پھیلنے نہیں دیتے۔ خوبی دراصل یہ ہے کہ خود اس تہذیبی ورثے کے بارے میں یہ حکم لگانا ممکن نہیں کہ وہ افسانہ نگار کے لیے واقعی مضر یا زحمت رساں ہے۔ بلکہ یہ بھی کہنا مشکل ہے کہ ایسا کوئی ورثہ اس کی اصل شخصیت (یعنی تخلیقی شخصیت) کے اظہار کے لیے نقصان دہ یا فائدہ مند ہے کہ نہیں۔ اس افسانے میں اور اسی طرح ''طلسمات'' میں اسرار کی جو کیفیت ہے وہ در اصل ایک بے نام داخلی کرب کی وجہ سے ہے۔ ان دونوں افسانوں کو اگر صرف ایک ہی حقیقت (یعنی تہذیبی اور ذاتی ماضی کی دریافت اور اس سے آزاد ہونے کی کوشش) پر ہی مبنی سمجھا جائے تو یہ افسانے تمثیل سے زیادہ کچھ نہیں۔ ان کا علامتی کردار اسی نکتے کا مرہون منت ہے کہ دریافت کا عمل احساس کے بعد نہیں بلکہ اس کے پہلے ہو چکا ہے۔ لہٰذا اس احساس کی کئی تعبیریں ممکن ہیں۔

قمر احسن کے افسانوں میں ایک عمومی اساطیری اور داستانی اسلوب کی کم و بیش ہر جگہ موجودگی کی بنا پر بعض لوگوں کو گمان گذر سکتا ہے کہ انھوں نے انتظار حسین سے ضرور کسب فیض کیا ہوگا۔ یہ بات اس حد تک تو صحیح ہو سکتی ہے کہ داستان یا نیم اساطیری یا نیم تاریخی طرز کو افسانے کے لیے انتظار حسین نے جس خوبی سے استعمال کیا ہے وہ اپنی مثال آپ ہے۔ لیکن افسانہ سازی کا وہ عمل اور افسانے کا وہ سڈول پن جو بیانیہ اور مکالمے کے بہترین امتزاج کا نمونہ ہے اور جو انتظار حسین کا طرۂ امتیاز ہے، وہ قمر احسن کے یہاں نظر نہیں آتا۔ قمر احسن افسانے کی مختلف کڑیوں کو اور واقعے کی مختلف ڈوریوں کو نہ الجھاتے ہیں نہ سلجھاتے ہیں بلکہ الگ الگ ادھوری شکل میں چھوڑ دیتے ہیں۔ ایک طرح سے ان کا افسانہ انتظار حسین سے فرار کی ایک کوشش ہے۔ اور ممکن ہے کہ اس کوشش میں انھوں نے انور سجاد کی مثال اپنے سامنے رکھی ہو۔ لیکن افسانہ نویس شخصیت کے طور پر جو چیز قمر احسن کو ممتاز کرتی ہے اور ان کے افسانوں میں محزونی اور شکست رسیدگی کا ایک نیا تاثر پیدا کرتی ہے وہ یہ ہے کہ قمر احسن اپنی اجتماعی تہذیب کو صرف اپنے ذاتی حوالے سے پڑھتے ہیں۔ ان کا المیہ اجتماعی تہذیب کے زوال کا

المیہ نہیں ہے بلکہ اجتماعی تہذیب کے اس حصے سے برأت کے اظہار کا المیہ ہے جس نے ان کی شخصیت کی تعمیر کی ہے۔ یعنی دنیا انھیں تشکیک اور خوف اور گم کردگی سے عبارت نظر آتی ہے، جب کہ ان کی ذاتی تہذیبی شخصیت انھیں اوہام وعقائد اور اسرار میں دلیل صبح روشن دیکھنے پر مجبور کرتی ہے۔

قمر احسن نے نثر کا جو اسلوب اختیار کیا ہے اس میں داستانی گرینڈ اسٹائل، اساطیری اسرار سے بھرپور سادہ اسلوب اور روز مرہ میں استعمال ہونے والے بے تکلف الفاظ ملے جلے ہیں۔ اور یہ امتزاج بھی ان کی اسی داخلی کشمکش کا آئینہ دار ہے جو ان میں اجتماعی اور ذاتی تہذیب کے پروردہ ہونے کے احساس اور اس احساس سے بیزاری کی بنا پر وجود میں آئی ہے۔

جیسا کہ میں اوپر کہہ چکا ہوں، قمر احسن کی تخلیقی حسیت ذاتی اور تہذیبی ماضی کے امتزاج اور اس امتزاج سے آزاد ہونے کی ناکام کوشش کا اظہار کرتی ہے۔ میں سہل پسند نقادوں کی طرح یہ کہہ کر دل خوش کرنا نہیں چاہتا کہ ان کا بچپن اور لڑکپن تلخ نارسائیوں میں گذرا ہوگا اور ان کے بیدار ہوتے ہوئے شعور نے اس تمام عقیدے اور رسم ورواج کے اندر جال کو توڑنے کی کوشش کی ہوگی جو ان کی نظر میں اپنی ان تلخ نارسائیوں کا سرچشمہ رہا ہوگا۔ تخلیقی ذہن اور اس کے اظہارات کی توجیہہ وتفسیر اگر اتنی ہی آسان ہوتی تو کافکا کے سہل پسند نقادوں کو اتنے پاپڑ نہ بیلنے پڑتے۔ جہاں تک ہم جانتے ہیں، کافکا کا بچپن اور لڑکپن والدین سے، اور خاص کر اپنے باپ سے، یگانگت اور ہم آہنگی میں گذرا، اس مفہوم میں کہ اسے اپنے باپ سے محبت تھی اور اسے اس بات کا بھی احساس تھا کہ اس کے باپ کو اس سے محبت ہے۔ اس کے باوجود اس کی تمام تحریروں میں اس بات کا نمایاں احساس ہے کہ باپ کی شکل میں با اختیار شخصیت یعنی Authority Figure کا وجود اس کے لیے تکلیف دہ تھا۔ باپ کے نام اپنے مشہور خط میں وہ لکھتا ہے:

> واقعی یہ بالکل ممکن ہے کہ اگر میں آپ کے اثر سے قطعاً آزاد ہوکر پروان چڑھا ہوتا تو بھی میں آپ کے ڈھب کا انسان نہ بن سکتا۔ میں شاید پھر بھی کچھ مریض سا، بزدل، ہچکچانے والا، بے چین سا شخص بنتا... بات صرف یہ ہے کہ آپ جیسے ہیں یعنی میرے باپ کی حیثیت سے، آپ میرے لیے کچھ زیادہ ہی قوت مند ثابت ہوئے ہیں۔

اس اقتباس سے ظاہر ہے کہ باپ بیٹے میں پوری محبت کے باوجود کچھ ایسی چیز کا ہونا ممکن ہے جس کی بنا پر بیٹا باپ کے اثر سے آزاد ہونا چاہے، اور آزاد نہ ہو پائے تو اپنے ماضی کو مسترد کر دے۔ ساری مشکل یہ ہے کہ باپ جب ماضی بن کر تہذیب اور روایت کا نمائندہ بن بیٹھتا ہے تو اس کی افسانوی شکل بغاوت سے زیادہ گھبراہٹ کی شکل میں نمایاں ہوتی ہے۔ اور اس گھبراہٹ کی وجہ یہ ہوتی ہے کہ فن کار خود اپنی شخصیت کی دریافت میں ناکام رہتا ہے کہ قدم قدم پر اس کو باپ کی شکل میں ماضی نظر آتا ہے۔ پھر معاملہ اچھائی برائی کو طے کرنے یا فلسفیانہ سطح پر ردو قبول کا نہیں ہوتا بلکہ گہری داخلی سطح پر خود کو ثابت کرنے یا تخلیق کرنے کا ہوتا ہے۔ اپنی ڈائریوں میں کافکا نے اس کی طرف اشارے کیے ہیں۔ ٦ مئی ۱۹۱۲ کی ڈائری میں وہ لکھتا ہے کہ میں نے خواب میں دیکھا کہ میں اپنے باپ کے ساتھ شہر برلن میں ٹرام کار میں سفر کر رہا ہوں۔ ایک پھاٹک کے پاس پہنچ کر ہم دونوں ٹرام سے اترے، لیکن اترنے کا کوئی احساس نہیں ہوا۔ ہم ایک پھاٹک میں سے گذرے جس کے بعد ایک سیدھی اونچی دیوار تھی، جسے میرے باپ نے انتہائی آسانی سے گویا رقص کرتے ہوئے پار کر لیا۔ اس کے برعکس میں بڑی مشکلوں سے دیوار پر چڑھ سکا۔ اپنے چاروں ہاتھ پیروں سے کوشش کرنے کے باوجود میں بار بار نیچے پھسل آتا۔ گویا دیوار مشکل سے مشکل تر ہوئی جارہی ہو۔ پھر میں نے یہ بھی محسوس کیا کہ ساری دیوار انسانی غلاظت سے ڈھکی ہوئی ہے اور اس کے لمبے لمبے چیڑ میرے جسم پر خاص کر میرے سینے پر، چپکے جارہے ہوں۔

خواب اس کے آگے بھی چلتا ہے لیکن اب تک کی بیان کی ہوئی تفصیلات یا اشارے، بیٹے کافکا اور فن کار کافکا کی کشاکش، باپ اور خدا اور خاص کر باپ کی اس خدائی کیفیت کے خلاف نفرت، گھبراہٹ اور بے چارگی کا کرتی ہے کہ خدا سب کچھ دیکھتا ہے لیکن کرتا کچھ نہیں۔ ان الجھنوں کے پیچھے بچپن کی صرف معمولی نارسائیاں نہیں ہیں بلکہ دریافت کے عمل کی ناکامی کا المیہ ہے۔

قمر احسن کے ناول ''آگ الاؤ، صحرا'' میں اسی کشمکش کا اظہار ہوا ہے۔ حالانکہ ان کے یہاں ابھی کافکا کی سی شدت، بیانیہ کی پر اسرار ارتکازی قوت اور شاہانہ لاشخصی انداز بیان کا پتہ بھی نہیں، لیکن مسئلہ دونوں کا ایک ہی ہے۔ قمر احسن نے جو اسلوب اختیار کیا ہے اس میں خواب، حافظہ، یاد اور واہمہ سب ایک ہو جاتے ہیں۔ ان کا مسئلہ کافکا کے مقابلے میں نسبتاً

آسان ہے کیوں کہ وہ بخوبی واقف ہیں کہ انھیں کن روایتوں سے بغاوت کرنی ہے، لہٰذا ان کے یہاں گم کردہ راہی کی جگہ بے چارگی کی کیفیت ہے۔ اگر اس بے چارگی میں خود ترحمی کا جذبہ نہ شامل ہوتا تو اظہار کی شدت کہیں سے کہیں پہنچ جاتی۔ موجودہ صورت میں وہ کہیں کہیں جذباتی خطابت کی دلدل میں پھنس جاتے ہیں۔ لیکن لڑکپن سے قبل از بلوغ کے وہ تمام کرب اور گرہیں جو جنس سے لے کر شکست اعتقاد تک پھیلی ہوئی ہیں "آگ، الاؤ، صحرا" میں سراسر نمایاں ہیں:

> لیکن میرے ظہور کے لیے تو ایک وقت معین ہو چکا تھا اور اسی درمیان اس نے تیسرے سفر کی ابتدا کر لی تھی، اور میں وشاد یوگی جذبۂ غم و یاس کے چکر میں پڑ کر پرساد یوگ یعنی آخری جزا کا انتظار کرتے رہنے پر مجبور ہوتا گیا۔ دیکھیں یہ پرساد یوگ اب کون نیا رنگ لے کر آتے ہیں۔ آم کے درختوں میں چھپے قبرستان سے نکل کر اس نے کہا سنو! ہمارا فرض صرف اتنا ہی نہیں ہے کہ ہم اپنے ہم عصروں میں ممتاز ہوں۔ بلکہ ہمیں اپنے بعد والوں کے تجربے کی کسوٹی پر بھی پرکھا جانا ہے۔ جس کا نتیجہ ہم نہیں جانتے۔ اس لیے ہماری ذمے داری اب آج سے بڑھ گئی ہے اور میں ڈرا سہما اسے اس قبرستان کی حدود سے نکال لایا۔ اکثر میں اس سے نفرت بھی کرنے لگا ہوں۔ جہاں وہ روحوں سے چشم پوشی کر کے نچلی سطح پر آجاتا تھا اور قینچی چرا کر خلوت کی مٹیوں میں دفن کرنے لگتا تھا۔ یا بوڑھیوں کی ڈھلی چھاتیوں کا تصور کر کے اپنی ہی پھوپھی کو اپنی ہی بغل میں عریاں سوتا دیکھتا تھا۔ لیکن نہ جانے کیوں میں بے بس رہ جاتا۔ صرف یہ سوچ کر کہ کہیں ایسا نہ ہو کہ پیاری گائے کی شکل میں وہ خود ہی دروازے پر کھڑا ہو۔ اس لیے بے زبان ہو کر ان حرکات کو صرف آسری سمپتی کہہ کر دیوی سمپتی کا روشن دن تلاش کرنے لگتا تھا۔ اس لیے کہ ابھی وہ خود ہی مجھ سے غافل تھا اور میں خود ہی تب اپنے وجود میں مضمر طاقتوں کا احساس نہ کر سکا تھا۔
>
> (آگ، الاؤ، صحرا۔ چوتھا باب)

ایسا نہیں ہے کہ افسانے کا مرکزی کردار جو کاظم بھی ہے اور قمر احسن بھی، صرف اسی لیے المیہ شناس ہے کہ وہ اپنے وجود میں مُضمر طاقتوں کا احساس نہ کر سکا تھا۔ بلکہ بنیادی بات یہ ہے

کہ وہ اپنے وجود ہی کا اعتراف کر کے پدری شبیہ (Father Figure) کے سامنے خوف کا شکار ہو جاتا ہے۔

جاؤ بھائی کاظم جاؤ نا۔ اور خانقاہوں میں تعلیم حاصل کرو، خود داری، اصول تزکیۂ نفس اور انفرادیت کے ڈھول پیٹو۔ لڑکیوں کو دیکھو تو اپنے طویل ترین بالشت سے اپنی آنکھیں بند کر لو۔ جب لوٹ کر آؤ تو ان سے منسوب کر کے دوسروں کو جھوٹے قصے سناؤ۔ آج میں نے فلاں لڑکی کو یوں ڈانٹا کہ وہ میری طرف یوں دیکھ رہی تھی۔ آج میں نے فلاں لڑکی کو طمانچہ مار دیا کہ وہ مجھ سے ہی نوٹس کی کاپی لینے پر بضد تھی۔ اور مجھے مغرور کہہ رہی تھی۔ جاؤ بھائی کاظم۔ اسے زندہ رہنے کا سبق دو۔ لیکن یاد رکھنا کہ خود تمھیں بھی ابھی کچھ نہیں آتا۔ بس تزکیۂ نفس کیے جاؤ۔ جب آنکھ کھلے گی تو خود ہی سارے سبق جان لوگے۔ جیسے آج ڈاکٹر داس نیم پاگل ہو کر جان گیا ہے۔ کاظم بھائی۔ اب صرف ایک روایت ہے جو تم نباہ رہے ہو۔ ورنہ اب تمھیں بھی اپنے فلسفوں کے کھوکھلے پن کا یقین ہو گیا ہے۔ لیکن تم بھی کیا کر سکتے ہو کہ سرگشتۂ رسوم ہو۔ اور سارے توہمات کو اسی رسم سے باندھتے چلے آرہے ہو۔ تم ڈرتے ہو۔ دوسروں کے نزدیک تو جا کر دیکھو۔ تمھیں تمھارے علاوہ ہر شخص مکمل ملے گا۔ تب میں گھبرا کر چیخ اٹھتا۔ ہاں ہاں۔ یار یہ صرف دھوکا ہے جو میں اپنے آپ کو، اسے، دیتا آرہا ہوں۔ مسلسل سراب پیمائی کر رہا ہوں۔ لیکن کیا کروں کہ کمزور پتھر کی طرح لڑھکنا، ٹھوکر کھانا۔ اور سر پر ایک لاش اٹھائے رکھنا میرا مقدر ہو چکا ہے۔ جس کا خون میری آنکھوں سے ٹپکتا رہا ہے۔ ٹپک رہا ہے اور شاید ٹپکتا رہے گا۔ ہاں جی بھائی تم ٹھیک ہی کہتے ہوگے۔

(آگ، الاؤ، صحرا۔ نواں باب)

''آگ، الاؤ، صحرا'' ایک ایسے نوجوان کی داخلی داستان ہے جو اپنے آپ کو دریافت کرنا چاہتا ہے لیکن جو یہ محسوس کرتا ہے کہ اس دریافت کے لیے اسے اپنے ذاتی اور تہذیبی دونوں ماضیوں کو جھٹلانا ہوگا۔ لیکن یہ ناول ہمارے عہد کے ہر نوجوان کی داستان نہیں بن سکا ہے۔ یہی اس کی کمزوری ہے اور شاید یہی اس کی قوت بھی۔ لیکن اس میں کوئی شبہ نہیں کہ

انفرادی روح، اور خاص کر انفرادی فن کارانہ روح کے نہاں خانوں میں مسلسل سفر کا جو عمل قمر احسن کے یہاں ملتا ہے وہ ہمارے عہد میں بے مثال ہے۔ دیکھنا صرف یہ ہے کہ انفرادی ارتقا کی داخلی داستان اگر مکمل آفاقیت نہیں تو ایک وسیع عمومیت کب اختیار کرتی ہے۔ میرا اندازہ ہے کہ قمر احسن کا دوسرا قدم اب اسی طرف اٹھے گا۔

(۱۹۸۰)

بلراج کومل کے افسانے

''آنکھیں اور پاؤں'' نام کے اس چھوٹے سے مجموعے میں جو چیز سب سے پہلے متوجہ کرتی ہے وہ اس کے افسانوں کا تنوع ہے۔ یہ تنوع موضوع کا بھی ہے، تکنیک کا بھی اور اسلوب کا بھی۔ تنوع کی یہ کثرت اگر ایک طرف رنگارنگی کا احساس پیدا کرتی ہے تو دوسری طرف افسانہ نگار کی اس کوشش کی بھی نشان دہی کرتی ہے کہ زندگی کو، اس کے واقعات اور مفروضات کو، طرح طرح سے دیکھا جائے۔ بلراج کومل کی نظموں میں ایک شایستہ، دھیما اور خوش اسلوب آہنگ ملتا ہے۔ یہ آہنگ تمام نظموں میں کم و بیش مشترک ہے۔ اس کے برخلاف افسانوں میں نثر کا آہنگ ہر جگہ ایک جیسا نہیں۔ کہانی کہنے کا انداز بھی ایک جیسا نہیں۔ اس کی وجہ یہ نہیں کہ افسانہ نگار اپنا آہنگ تلاش نہیں کر سکا ہے۔ اس کی وجہ در اصل یہ ہے کہ افسانہ نگار کا نقطۂ نظر بدلتا رہا ہے۔ زندگی اس کے سامنے تجربے سے زیادہ مشاہدے کی شکل میں آئی ہے۔ تجربے کی شکل میں حاصل ہونے والی زندگی میں تجربے سے گذرنے والا شخص اپنے تاثرات ان میں اس طرح شامل کر دیتا ہے کہ سب تجربے ایک دوسرے کے مماثل معلوم ہونے لگتے ہیں۔ یہ ایک فطری صورت حال ہے، اس سے گریز ممکن نہیں۔ اس کے برخلاف، مشاہدے کی صورت میں حاصل ہونے والی زندگی میں مشاہدات کی بوقلمونی برقرار رہتی ہے۔ یہ صحیح ہے کہ مشاہدہ بھی شاہد کا محتاج ہوتا ہے، اس معنی میں کہ دیکھنے والا جو کچھ دیکھتا ہے، اپنی آنکھوں سے دیکھتا ہے اور ہر

منظر میں اپنی شخصیت شامل کر دیتا ہے۔ لیکن یہ شخصیت بہر حال دیکھنے والی شخصیت ہوتی ہے، تجربے کو انگیز کرنے والی اور اسے اپنے اندر جذب کرنے والی شخصیت نہیں ہوتی۔ نطشہ نے اشیا کی حقیقت کے معروضی نہ ہونے کا جو حکم لگایا تھا وہ اسی وجہ سے تھا کہ ہر حقیقت، ہر دیکھنے والے کو اپنی ہی آنکھوں کے حوالے سے نظر آتی ہے۔ نطشہ سے بہت پہلے غالب اسی بات کی طرف اشارہ کر چکے تھے

اصل شہود و شاہد و مشہود ایک ہے
حیراں ہو پھر مشاہدہ ہے کس حساب میں

لیکن اس میں کوئی شبہ نہیں کہ مشاہدہ کی ہوئی حقیقت، تجربہ کی ہوئی حقیقت سے زیادہ معروضی ہوتی ہے، اسی لیے زیادہ متنوع بھی ہوتی ہے۔ اگر چہ یہ ضروری نہیں کہ حقیقت جتنے معروضی طور پر نظر آئے اتنی ہی سچی بھی ہو، لیکن یہ الگ بحث ہے۔ بنیادی بات یہ ہے کہ مشاہدہ کرنے والا، تجربہ کرنے والے سے زیادہ دیکھتا ہے۔ اسی حقیقت کو یوں بیان کیا گیا ہے کہ کھیل کے بارے میں تماشائی کو کھلاڑی سے زیادہ علم ہوتا ہے۔

بلراج کومل کے ان افسانوں کا تنوع اسی نکتے میں مضمر ہے۔ وہ زندگی کو تماشائی کی حیثیت سے دیکھنا پسند کرتے ہیں۔ اسی وجہ سے انھوں نے بیانیہ تکنیک کے کئی طریقے استعمال کیے ہیں۔ ان کے بعض افسانے غائب اور سب کچھ جاننے والے راوی نے بیان کیے ہیں(''کنواں''، ''کرچیں''، ''تصویر''، وغیرہ)۔ بعض میں راوی واحد متکلم ہے(''تیسرا کتا''، ''دل ناتواں'')۔ بعض میں راوی واحد متکلم ہے لیکن وہ جن واقعات کو بیان کرتا ہے وہ خود اس پر نہیں گذرتے، بلکہ وہ اوروں کے ساتھ پیش آنے والے واقعات کو بیان کرتا ہے(''سائے کے ناخن''، ''ایک آدمی کا قتل'')۔ کسی افسانے میں راوی غائب تو ہے لیکن جو واقعات ہیں وہ محض ایک شخص کے تاثرات اور مشاہدات ہیں(''آنکھیں اور پاؤں'')۔ کسی میں افسانہ در افسانہ ہے اور دونوں راوی واحد متکلم ہیں(''روشنی روشنی'')۔ کسی میں راوی بالکل مفقود ہے، اس کی جگہ تاثرات اور حافظے میں منتشر یادوں اور گذشتہ و آئندہ واقعات کی طرف علامتی اشاروں نے لے لی ہے(''چھپی گڑیا پری کی رات'')۔

کومل کے جن افسانوں میں واحد متکلم راوی کا کردار کچھ اہمیت رکھتا ہے، ان میں بھی اس کی حیثیت مرکزی نہیں بلکہ مشاہد کی ہے(''تیسرا کتا'')۔ لیکن بعض افسانوں میں مشاہد کی

شخصیت نمایاں ہونے کے باوجود خود تنقیدی رنگ بھی موجود ہے(''قلم کے ٹکڑے''، ''ببول'')
۔یہ سب افسانے ایک رتبے کے نہیں ہیں، لیکن فی الحال صرف اس بات پر زور دینا مقصود ہے
کہ ان افسانوں میں بیانیہ کے مختلف طریقے کم وبیش کامیابی کے ساتھ برتے گئے ہیں۔ لہٰذا ان
کو پڑھتے وقت اس قسم کی تکرار کا احساس نہیں ہوتا جو ہمارے زمانے کے بعض بہت اچھے افسانہ
نگاروں کے یہاں بھی نظر آتی ہے۔ یہ صحیح ہے کہ زیادہ تر افسانے ایک ہی کردار یا ایک ہی شخص
کے تاثرات پر مبنی ہیں، لیکن راوی کے تنوع کی وجہ سے اس بات کا احساس ناگواری کی حد کو
نہیں پہنچتا۔

موضوع کے اعتبار سے دیکھیے تو تمام افسانوں میں معاصر دنیا بیان کی گئی ہے۔ لیکن بعض
میں انسانوں کی بے حسی، نچلے متوسط طبقے سے ترقی کر کے متوسط طبقے تک پہنچنے والوں کی سطحیت
اور اخلاقی دیوالیہ پن کا ذکر ہے(''تیسرا کتا''، ''کرچیں'')۔ کسی میں جدید زندگی میں تشدد اور
اس تشدد کے روبرو ہم لوگوں کی بے پروائی کا بیان کیا گیا ہے(''ایک آدمی کا قتل'')۔ بعض میں
دانشوروں کی لایعنیت اور کھوکھلے پن پر طنز ہے(''قلم کے ٹکڑے''، ''روشنی روشنی''، ''ببول'')۔
بعض میں ہمارے زمانے میں احتجاج اور ریاکاری اور تشدد پسندی اور بے حسی کی شدت پر
افسوس اور برہمی اور طنز ہے(''آنکھیں اور پاؤں''، ''دل ناتواں'')۔ کسی میں پوری زندگی کی
بے معنویت کو موضوع بنایا گیا ہے، (''کنواں'') تو کسی میں زندگی کے غیر متوقع پر بھیانک
ہوجانے کا ذکر ہے(''سائے کے ناخن'')۔

''کنواں'' اور ''تصویر'' میں اسرار کی کیفیت نمایاں ہے۔ زندگی عجیب بھی ہے اور پر
اسرار بھی، بلکہ بڑی حد تک Absurd بھی ہے، کیوں کہ ''تصویر'' کے دو کرداروں میں ایک
غریبی سے گذر کر کامیاب بزنس مین کی منزل پر پہنچ چکا ہے اور اپنے ماضی سے آزاد ہونا چاہتا
ہے، لیکن آزاد نہیں ہوسکتا۔ دوسرا بھی غریب ہے اور کامیاب بزنس مین بننا چاہتا ہے، لیکن
دونوں اپنی شخصیت اور وجود سے بے خبر بھی ہیں اور اس کے بارے میں عجیب وغریب تاثرات
بھی رکھتے ہیں۔ چنانچہ دونوں ایک تصویر کو اپنی تصویر سمجھتے ہیں لیکن دراصل وہ کسی پرانے کیلنڈر
سے کاٹی ہوئی مجہول تصویر ہے۔ اس طرح دونوں کی شخصیت اور وجود ایک طرف تو فرضی اور
اشتہاری اور مصنوعی نظر آتے ہیں تو دوسری طرف پر اسرار اور ناقابل فہم معلوم ہوتے ہیں۔

اسرار کی یہ کیفیت ''کنواں'' میں اور زیادہ نمایاں ہے۔ افسانہ جس واقعے کے فریم میں

رکھ کر پیش کیا ہے وہ خود نا قابل فہم ہے۔ جب شہر میں جگہ جگہ پانی کے نل لگ گئے تو کنویں بے کار ہو گئے۔ پھر ایک شخص نے کنویں پھلانگنے کا مشغلہ تفریحاً اختیار کیا اور آہستہ آہستہ اس فن میں طاق اور شہرۂ آفاق ہو گیا۔ اگر راوی واحد متکلم ہوتا تو ممکن ہے ہمیں گمان گذرتا کہ واحد متکلم ہمیں بیوقوف بنا رہا ہے یا کوئی طنزیہ بات کہہ رہا ہے۔ راوی کے غائب ہونے سے ہمیں اس بات پر یقین کیے ہی بنتی ہے، کیوں کہ بات کچھ ایسی نا قابل یقین بھی نہیں، نا قابل فہم ضرور ہے۔ ہم سوچتے ہیں آئندہ چل کر بات صاف ہو گی۔ لیکن تھوڑی ہی دیر میں بات اور الجھ جاتی ہے، کیوں کہ کنواں پھلانگنے والا مشق اور ٹریننگ کی غرض سے (اسے ایک مقابلے میں حصہ لینا ہے) کنوؤں کی تلاش میں نکلتا ہے۔ ایک کنواں جو اس کی مشق کے لیے بہت مناسب ہے، ایک سوکھے سڑے شخص کی آماجگاہ ہے جو تمام دنیا سے بیزار ہے کیونکہ اسے سب لوگوں نے اپنے جبر اور تشدد کا نشانہ بنایا ہے۔ وہ اس کنویں پر خودکشی کے لیے آیا ہے۔ دونوں میں فلسفیانہ قسم کی تلخ کلامی ہوتی ہے، آخر کار کنواں پھلانگنے والا، سوکھے سڑے شخص کو اس بات پر راضی کر لیتا ہے کہ پہلے وہ کنواں پھلانگ لے، پھر خودکشی کرنے والا خودکشی کر لے۔ لیکن کنواں پھلانگنے والے کی پرزور جست ناکام رہتی ہے، وہ کنویں میں گر جاتا ہے اور خودکشی کرنے والا وہاں سے بھاگ کھڑا ہوتا ہے۔

افسانہ ہمارے سامنے کئی سوال قائم کرتا ہے۔ لیکن تشفی بخش جواب نہیں ملتے۔ کنواں پھلانگنے والا زندگی کا پرستار، رجائی اور مثبت فکر کا مالک ہے۔ زندگی اس کے لیے ایک مقابلہ، ایک سماجی عمل ہے۔ خودکشی کرنے والا ہر چیز سے بیزار ہے، اسے کسی پر اعتبار و اعتقاد نہیں۔ کنواں پھلانگنے والا زندگی پر اصرار کرتا ہے تو خودکشی کرنے والا مرنے پر تلا ہوا ہے۔ لیکن موت کنواں پھلانگنے والے کی واقع ہوتی ہے، خودکشی کرنے والا بھاگ لیتا ہے۔ کیا زندگی اس طرح کے غیر متوقع، طنزیہ حادثوں کا نام ہے؟ یا کیا وہ خودکشی کرنے والا، کنواں پھلانگنے والے کی موت کا فرشتہ اور بہانہ تھا اور جان بوجھ کر اسی کام کے لیے متعین ہوا تھا؟ اگر ہاں، تو اس کو متعین کرنے والا کون تھا؟ کیا خودکشی کرنے والے کا فرار اس بات کی طرف اشارہ کرتا ہے کہ جان سب کو پیاری ہوتی ہے، ان لوگوں کو بھی، جو موت سے عشق اور زندگی سے نفرت کا دعویٰ رکھتے ہیں؟ کیا کنواں پھلانگنے کے عمل میں کوئی تمثیلی اشارہ پنہاں ہے؟ اگر ہاں، تو کیا وہ اشارہ یہ ہے کہ کنواں پھلانگنے سے مراد بلند کوشی (Ambition) ہے اور زندگی ایک پل صراط کی طرح

ہے اور جن لوگوں میں بلند کوشی (Ambition) ضرورت سے زیادہ ہے وہ اس پل سے گر کر نیچے گہرے کنویں میں غرق ہو جائیں گے؟

سوالات کی اس کثرت اور ممکن جوابوں کی فراوانی کی بنا پر یہ افسانہ کافکا کی یاد دلاتا ہے۔ اس اور بعض دوسرے افسانوں میں راوی کا لہجہ جذبے سے عاری اور بہت حد تک خشک اور غیر ڈرامائی ہے۔ یہ لہجہ افسانے میں بیان کردہ واقعات کے انوکھے پن کو نمایاں کرتا ہے۔ جہاں جہاں بلراج کومل نے کرداروں کے جذبات اور تاثرات کو براہ راست بیان کرنے کی کوشش کی ہے وہاں استعجابیت کم ہو جاتی ہے، لیکن اپنے بہترین لمحوں میں وہ اپنے خشک اور غیر جذباتی لہجے کو واقعات کے مقابلے میں ایک شدید تضاد (Contrast) کے طور پر پیش کرنے اور اس طرح اسرار کے تاثر کو شدید کرنے میں پوری طرح کامیاب رہتے ہیں۔

جب میونسپل کارپوریشن کی طرف سے شہر کے بیشتر حصوں میں پانی کے نل مہیا کر دیئے گئے تو شہر کے اکثر کنویں بے مصرف ہو گئے اور کافی عرصے تک بے مصرف رہے۔ آخر ایک ذہین شہری نے ان کا ایک انوکھا مصرف ڈھونڈ نکالا۔ اس نے ایک جست میں کنواں پھلانگنے کا انوکھا تجربہ کیا۔ یہ تجربہ کامیاب رہا۔ اس کے بعد اس ذہین شہری نے کنواں پھلانگنے کا شغل باقاعدہ اختیار کر لیا۔

(کنواں)

کمرے کی دھندلی روشنی میں اس نے آئینے کی سطح کا جائزہ لیا۔ آئینے پر بہت سی خراشیں پڑی ہوئی تھیں اور وہ کئی جگہ سے ٹوٹا ہوا تھا۔ عقب میں لٹکے ہوئے ایک پرانے کلنڈر کا عکس آئینے میں دکھائی دے رہا تھا۔ خراشوں کی کی ایک دوسرے کو بے رحمی سے کاٹتی ہوئی لکیروں میں اسے اپنا چہرہ ایک ایسی تصویر کی طرح نظر آیا جو کلنڈر کے ٹکڑوں کو جوڑ کر بنائی گئی تھی اور جس میں ان لکیروں کو نمایاں کر دیا گیا تھا جہاں مختلف ٹکڑے ایک دوسرے سے ملتے تھے۔

"یہ سب کیسے ہو گیا؟ کیا یہ میری تصویر کا قصور تھا۔؟" کارتک کے منہ سے بے ساختہ نکل گیا۔

(تصویر)

اس کے برخلاف، "جیسی گڑیا پری کی رات" میں سپاٹ بیانیہ کو مسترد کر کے واقعات کی

منطقی ترتیب کو بھی نظر انداز کر دیا گیا ہے۔ ترتیب کی جگہ حال اور ماضی کا ادغام ہے تو مستقبل کی بھی جھلک کہیں کہیں دکھائی دے جاتی ہے۔ پیکروں اور تشبیہاتی الفاظ کی کثرت ہے۔ اس طرح افسانے کا آہنگ، نثری نظم کے آہنگ سے مل جاتا ہے۔ افسانے کی ابتدا ہی ایک نثری نظم سے ہوتی ہے جو پورے افسانے کی کلید معلوم ہوتی ہے۔

شبنم جیسی گڑیا۔ پری...

آج پھر اس نے رنگوں، روشنیوں، خوشبوؤں اور تتلیوں کا خواب دیکھا۔ آج پھر وہ اس وادی میں اتری جہاں ایک روشن ستارے نے اسے کئی برس پہلے اتارا تھا۔ آج پھر وہ اس ندی کے کنارے دیر تک بیٹھی جہاں ایک شہزادہ، گھوڑے پر سوار، اس سے منے آیا تھا۔ لیکن یہ سب صرف ایک لمحے کے لیے ہوا۔ اس کی آنکھ لگ گئی تھی اور وہ درد و کرب سے ماورا چلی گئی تھی۔

یہ افسانہ ہمارے نام نہاد ترقی پذیر، روشن خیال سماج میں عورت کے استحصال کے خلاف زبردست احتجاج ہے، لیکن شعریت کی کثرت نے اسے پوری طرح افسانہ بننے نہیں دیا۔ بلراج کومل کا وہ اسلوب جہاں وہ مشاہد یا غیر متعلق راوی کی شخصیت میں ہمارے سامنے آتے ہیں، افسانوں کے لیے زیادہ موزوں ہے۔

لیکن یہ خاموش مشاہد یا غیر متعلق راوی بے حس نہیں ہے۔ وہ جذبہ جو انھیں افسانہ کہنے پر مجبور کرتا ہے، ہمدردی، کرب یا برہمی کا جذبہ ہے۔ برہمی کا نشانہ وہ عقل اور تہذیب سے عاری لوگ بھی ہیں جن کے دلوں سے ہمدردی کا جذبہ ختم ہو چکا ہے، جو ایک پالتو کتے کے گھر سے نکالے جانے اور اسے گولی کا نشانہ بننے کا منظر تماشے کے طور پر دیکھتے ہیں اور یہ پوری زندگی بھی ہے جس میں تشدد اور غیر متوقع تصادم اور بے وجہ حادثات کی کثرت ہے، جس میں گھر سے بھاگنے والا لڑکا ایک بار تو سیر سپاٹا کر کے خوش و خرم لوٹ آتا ہے لیکن دوسری بار کسی قاتل کا شکار بن جاتا ہے۔

دہشت زدہ جانوروں میں ایک چھٹی حس بھی ہوتی ہے جو انھیں مطلع کر دیتی ہے کہ ان کی موت قریب ہے۔ ریمو سہما ہوا جب گلی سے آ کر تک پہنچ گیا تو بھیڑ نے اس کا راستہ روک لیا۔ وہ واپس مڑا اور دھیرے دھیرے چلتا ہوا گلی کے دوسرے سرے تک پہنچ گیا۔ یہاں ہجوم کی دوسری ٹکڑی نے اس کا راستہ روک

لیا۔ وہ پھر واپس مڑا، اس ڈھنگ سے اس نے گلی کے چار پانچ چکر کاٹے اور پھر اس سو گز لمبی لکیر کے وسط میں کھڑا ہو گیا۔

(تیسرا کتا)

نشانہ چوک گیا۔ گولی سنسناتی ہوئی ریمو کے کان کے قریب سے گذر کر ملبے کے ایک ڈھیر میں گھس گئی۔ ہجوم میں مایوسی کی لہر دوڑ گئی۔

(تیسرا کتا)

ڈمی میرے سر سے اتر گیا۔ ہوگا کوئی گھر سے بھاگا ہوا لڑکا! میرے بچے میرے گھر میں محفوظ تھے۔ صبح ہوئی۔ معمول کے مطابق بچے مسکراتے، ہنستے ہوئے بیدار ہوئے معمول کے مطابق... میں نے چائے کا پیالہ اٹھایا اور اخبار کھولا... ایک بچے کے قتل کی خبر، عمر ۱۴ سال... رنگ ... میرے ذہن میں ایک انجانا بھیانک خیال کوندے کی طرح لپکا۔

(سائے کے ناخن)

ڈمی جب پہلی مرتبہ بھاگا تو لوگوں نے اس کے والدین سے بے حد ہمدردی کا اظہار کیا تھا۔ جب وہ محفوظ اور بخیریت واپس آ گیا تو لوگوں کو ایک طرح کی ناراضگی اور جھنجھلاہٹ ہوئی۔ چنانچہ جب وہ دوسری بار بھاگا تو طرح طرح کی طنزیہ باتیں کہی گئیں، فیصلہ کیا گیا کہ اب کی بار ڈمی واپس آیا تو اپنے بچوں کو اس کے ساتھ کھیلنے سے روکیں گے۔ لیکن اس بار ڈمی واپس نہیں لوٹا۔ اس کی لاش بھی سالم نہیں بچی۔ زندگی میں اس طرح کا تشدد، امکان پذیری (Probability) کی کمی اور غیر منطقی بے معنویت بلراج کومل کی برہمی اور رنج دونوں کو متحرک کرتے ہیں۔

> زمین سے آسمان تک ایک بھیانک شعلہ لپلپا رہا تھا جو اپنی خونیں زبان سے عمارت کا گوشت چاٹ رہا تھا۔ اس کے ذہن کے تیزی سے دھندلے ہوتے ہوئے افق پر ایک پل کے لیے اس کے بچوں کے معصوم چہرے نمودار ہوئے۔ ایک اجنبی شور اس کے کانوں سے ٹکرایا، مگر اس کے بعد ایک بنجر تاریکی اس کی پھٹی ہوئی آنکھوں میں اتر گئی۔

(آنکھیں اور پاؤں)

اس طرح ستیار تھی، جو اپنے بچوں کے لیے کاپی کتابیں خریدنے نکلا تھا، ایک جلوس کے بے ذہن، وحشیانہ سیلاب میں بہہ کر اس تشدد کا شکار ہو گیا جو اس جلوس نے برپا کیا تھا اور پھر جس کو ختم کرنے کے لیے پولیس نے جلوس اور تماشائیوں پر بے تحاشا توڑا تھا۔ جو لوگ گھروں میں بند تھے وہ آگ کا شکار ہوئے ۔اور جو لوگ سڑک پر تھے وہ گولیوں یا مار دھاڑ کا۔ حفاظت اور سلامتی کہیں نہیں ہے۔ اسی طرح ''سایہ'' کا زبل گندگی سے نفرت کرتا ہے اور اس سے بھاگ کر پہاڑ کے ایک خوبصورت مقام میں پناہ لیتا ہے۔ وہاں اسے اپنے ہوٹل کے پیچھے پانی گرنے کی آواز سنائی دیتی ہے، وہ اسے آبشار سمجھتا ہے اور رات بھر اس کے تصور میں مگن سوتا ہے کہ صبح کو آبشار کی سیر کریں گے ۔صبح کو معلوم ہوتا ہے کہ وہ آبشار نہیں بلکہ ہوٹل کے گندے پانی کا پرنالہ ہے۔ بدصورتی ہر جگہ ہے، بدصورتی سے بھاگ کر کہاں جاؤ گے؟ گناہ اور جھوٹ ہر جگہ ہے، خود تمھارے اندر ہے، تمھارے گردو پیش میں ہے... یا شاید افسانہ اس قسم کے کسی اخلاقی سبق کا اظہار نہیں کرتا بلکہ ابوالحسن تانا شاہ جیسے نازک مزاج لوگوں سے ہمدردانہ یا طنزیہ لہجے میں کہتا ہے کہ تمھارا دور ختم ہو گیا، اب جدید صنعتی دور ہے، ہر عمارت اور ہر فیکٹری سے گندہ پانی بہتا ہے۔ یا شاید اس افسانے کا ماحصل یہ ہے کہ ضرورت سے زیادہ نفاست اور نازک مزاجی در اصل حقیقت سے فرار ہے۔

اس مجموعے کے بیشتر افسانے اپنے بظاہر سادہ رنگ میں اس طرح کئی پیچیدہ باتیں کہہ جاتے ہیں اور قاری کو زندگی اور انسان اور خود اپنے بارے میں طرح طرح کے شکوک میں مبتلا کر دیتے ہیں۔ میں اسے بلراج کومل کی بہت بڑی کامیابی سمجھتا ہوں۔

(۱۹۸۱)

یلدرم کی بعض تحریروں میں جنسی اظہار

سجاد حیدر یلدرم کئی معنی میں اپنے وقت کے بہت آگے تھے۔ اس کا مطلب یہ نہیں کہ وہ کوئی بہت بڑی شخصیت تھے، کیوں کہ اپنے وقت کے آگے ہونے کے لیے بڑی شخصیت کی شرط لازم نہیں ہے۔ لیکن اس کا مطلب یہ ضرور ہے کہ یلدرم میں ایک طرح کی جرأت مندی تھی۔ ان کی تاریخی اہمیت بہر حال مسلم ہے۔ ان کی ادبی اہمیت ان کی تاریخی اہمیت سے کم ہے، لیکن وہ تاریخ کے بند صفحات کی زینت نہیں ہیں، بلکہ ہمارے زندہ ادب کا حصہ ہیں۔ ان کی تاریخی اہمیت کا ایک بڑا سبب یہ ہے کہ انھوں نے کئی میدانوں میں اپنے نقوش چھوڑے ہیں۔ افسانے میں وہ پریم چند سے پہلے ہیں۔ ''ادب لطیف'' کہی جانے والی نثر میں وہ نیاز فتح پوری پر مقدم ہیں۔ اور مزاح میں ان کا اثر پطرس کے یہاں جا بجا نظر آتا ہے۔ انسانی نفسیات بھی کہانی کا موضوع بن سکتی ہے، یا کہانی کے ذریعے انسانی نفسیات کے بعض گوشوں پر روشنی پڑ سکتی ہے، اس نکتے کی طرف بھی سب سے پہلے یلدرم ہی نے اشارہ کیا۔ پریم چند نے جب یہ کہا تھا کہ وہ اپنے افسانوں کے لیے ہمیشہ کسی نفسیاتی نقطۂ عروج کی تلاش کرتے ہیں تو انھوں نے صاف لفظوں میں وہی بات کہی تھی جو یلدرم کی بعض تحریروں میں عملی طور پر نظر آتی ہے۔ اگر وہ باقاعدہ پلاٹ اور کردار بنانے پر قادر ہوتے تو اردو افسانے کی تاریخ میں پہلا اہم نام یلدرم کا ہوتا۔ انھوں نے داستان اور افسانے کے درمیان فرق کرنے کی کوشش کی اور اگر ایک طرف

''گلستان''، ''خارستان'' اور ''شیرازہ'' جیسی داستان نما تحریریں بھی لکھیں تو دوسری طرف ''محبتِ ناجنس''، ''نکاحِ ثانی'' اور ''ازدواجِ محبت'' جیسی تحریریں بھی لکھیں جنھیں افسانے کا نقش اولین کہا جاسکتا ہے۔ ان میں کوئی تحریر ایسی نہیں ہے جسے کامیاب کہا جا سکے، داستان نما تحریروں میں داستان کی خرابیاں اور افسانہ نما تحریروں میں وہ تمام کمزوریاں ملتی ہیں جو کسی افسانے کو کمزور بناتی ہیں۔ لیکن اس کے باوجود، یہی بات کیا کم اہم ہے کہ انھوں نے دو مختلف طرح کی تحریریں لکھ کر یہ واضح کر دیا کہ داستان اور افسانہ (یعنی Fiction) الگ الگ چیزیں ہیں۔

ظاہر ہے کہ یہ، اور اس طرح کی بہت سی باتیں یلدرم کی تاریخی اہمیت ثابت کرتی ہیں، لیکن میں نے کہا ہے کہ ان کی ادبی اہمیت بھی ہے۔ یہ اہمیت اس بات سے بھی متعلق ہے کہ یلدرم کئی باتوں میں اپنے وقت کے بہت آگے تھے۔ ایک زمانہ تھا جب ہمارے ادب میں جنس کے جذبے اور تجربے کا بے تکلف اظہار کوئی معیوب بات نہ تھی۔ داستانیں اور مثنویاں اور پھر ریختی اس اظہار کے خاص میدان تھیں۔ یہ بات ضرور تھی کہ ریختی کے اکا دکا اشعار کو چھوڑ کر ہمارے یہاں جنس کو ایک جذباتی یا نفسیاتی حقیقت کے بجائے ایک شہوانی حقیقت کے طور پر ظاہر کیا جاتا تھا۔ لیکن حقیقت پسندی کے نقطۂ نظر سے یہ کارنامہ بہرحال قابل قدر تھا۔ یہ بات اور بھی قابل قدر تھی کہ عورت کی طرف سے اظہار عشق یا اظہار مطلب، کوئی تکلیف دہ یا گندی یا جھوٹی چیز نہیں تھی، بلکہ جہاں اور بھی بہت سی سچائیاں تھیں، ان میں سے ایک سچائی یہ بھی تھی کہ معاملات عشق میں عورت پہل کرسکتی ہے۔ شاہ حاتم ؎

اس وقت دل مرا ترے پنجے کے بیچ تھا
جس وقت تو نے ہاتھ لگایا تھا ہاتھ کو

انگریزی تعلیم کے زیر اثر ہمارے یہاں عورت کے تقدس کا ایک فرضی، غیر واقعی اور بنیادی طور پر استحصالی (Exploitative) تصور عام ہونے لگا۔ عشق کے بارے میں کہا جانے لگا کہ ہم بہو بیٹیاں یہ کیا جانیں، اور عورتیں کے بارے میں یہ خیال رائج ہونے لگا کہ وہ زندگی کی مشین کا ایک کارآمد، متین، خاموش اور معصوم پرزہ ہیں، لیکن ان کی معصومیت اسی وقت تک ہے جب تک انھیں یہ احساس نہ ہو کہ بالغ ہونا ایک فطری، ضروری اور مستحسن عمل ہے۔

ان باتوں کا ادب پر کیا اثر پڑا، یعنی ان خیالات کی وجہ سے اچھا ادب لکھا گیا یا خراب، مجھے فی الحال اس سے کوئی بحث نہیں۔ لیکن میں یہ ضرور کہوں گا کہ چونکہ ادب خیالات یا عقائد

کی بنا پر اچھا یا برا نہیں ہوتا، اور چونکہ معمولی سے معمولی اور محدود سے محدود واقعے کو بھی اچھے ادب کے لیے بہانہ بنایا جا سکتا ہے، اس لیے عورت کے بارے میں اس بدلے ہوئے تصور نے ادب پر نہ اچھا اثر ڈالا نہ خراب۔ یہ ضرور ہوا کہ عورت اور جنس کے بارے میں بعض تصورات پر پابندی کی وجہ سے ہم نے بہت سی ایسی بصیرتیں فراموش کر دیں جو کسی نہ کسی طرح ہمارے بزرگوں کے شعور میں جاگزیں تھیں اور جنھیں بہت بعد میں محمد حسن عسکری، منٹو اور عصمت نے دوبارہ دریافت کیا۔ یلدرم کے یہاں ان بصیرتوں کا ہلکا سا احساس ملتا ہے اور اسی وجہ سے ان کی بعض افسانوی تحریریں مجھے آج بھی زندہ معلوم ہوتی ہیں۔ میں اوپر کہہ چکا ہوں کہ ''گلستان''، ''خارستان''، ''شیرازہ''، ''صحبتِ ناجنس'' وغیرہ ناکام تخلیقات ہیں۔ اس کی تفصیل کا یہاں موقع نہیں، یہاں صرف اس بات کا اظہار مقصود ہے کہ فنی حیثیت سے ناکام ہونے کے باوجود عورت اور جنس کے بارے میں جو رویہ ان تحریروں میں ملتا ہے وہ اپنے وقت کے بہت آگے ہے۔

''گلستان''، ''خارستان'' اور ''شیرازہ'' ایک سلسلے کی داستانیں ہیں۔ ''گلستان'' میں ایک لڑکی کا ذکر ہے جسے اس کی ماں نے مرد کے سائے سے محفوظ رکھنے کی خاطر ایک دور افتادہ لیکن جنت نظیر جزیرے میں چھپا رکھا ہے۔ ''خارستان'' میں ایک لڑکے کا تذکرہ ہے جس نے زندگی بھر عورت کی شکل نہیں دیکھی، صرف نام سنا ہے۔ ''شیرازہ'' میں ان کی ملاقات انتہائی ناقابل یقین اور پس پھسے انداز میں ہوتی ہے اور لڑکا (جس کا نام خارا ہے) لڑکی کو مال غنیمت کے طور پر، بلکہ مال مقبوضہ کے طور پر اٹھا لے جاتا ہے۔ ان داستانوں کا طرز تحر۔ تنا مصنوعی اور لفاظی سے اتنا بوجھل نہ ہوتا تو ان میں موت اور پیدائش کی Cycle جیسی معنویت بھی پیدا ہو سکتی تھی، لیکن وہ ایک الگ معاملہ ہے۔

جنت نظیر جزیرے میں قید لڑکی (جس کا نام نسرین نوش ہے) شروع شروع میں Lesbian رجحانات کی حامل نظر آتی ہے۔ میں نہیں کہہ سکتا کہ یلدرم نے Lesbianism کی طرف یہ اشارے جان بوجھ کر رکھے ہیں یا یہ محض ایک اتفاقی بصیرت ہے۔ (اسے اتفاقی ہی کہنا بہتر ہوگا، کیوں کہ اگرچہ ''صحبت ناجنس'' نامی افسانے میں یہ رجحانات بہت واضح نظر آتا ہے، لیکن یلدرم بہر حال علی گڑھ کالج کی انگریزی پڑھے ہوئے تھے، وہ انگریزی جس میں سوئن برن (Swinburne) اور ہاؤس مین (Housman) قسم کے لوگوں کا پیانہ تھا، اور اگر ان

کا ذکر ہوتا بھی ہوگا تو کسی کو یہ کہنے کی تاب نہ ہوتی ہوگی کہ سوئن برن نامرد اور ہاؤس مین امرد پرست تھا۔ اس لیے ان اشاروں کا اتفاقی ہونا ہی قرین قیاس ہے۔ لیکن اس سے ان کی بصیرت پر کوئی حرف نہیں آتا۔) نسریں نوش سمندر کے کنارے پڑی ہوئی ہے:

موجوں میں کچھ حرکت پیدا ہوئی اور وہ نسریں نوش کے عریاں جسم، چاند جیسے عریاں جسم پر، گردن پر، بالوں میں سے گذرنے لگیں۔ ادھر سلسبیل قمر اس کے بدن پر پڑ رہی تھی، ادھر چھوٹی چھوٹی موجیں ایک دوسرے کو ہٹاتی آتی تھیں اور اس سیمیں تن کے کبھی بالوں میں سے گذرتی تھیں، کبھی اس کے گورے بازوؤں سے لپٹتی تھیں، کبھی اس کے بلوری سینے سے ملابست کرتی تھیں، کبھی اس کے ارغوانی پاؤں کو سہلاتی تھیں۔

پھر نسریں نوش کے جاگ اٹھنے کے بعد:

لذیذ شراب کے نشے سے نسریں نوش ہنستی ہوئی ایک سہیلی کی گود میں گر پڑی اور اپنے ہونٹ چوس چوس کر نظر اس طرح دور دور ڈالنے لگی گویا عالم خیال میں ہے۔ سہیلیاں اپنی مالکہ کے ہاتھ چوم چوم کے اس کے بالوں کی خوشبو سے دماغ معطر کر کے شراب کا ایک ایک گھونٹ پیتی تھیں۔

لیکن ہم جنسی کا یہ دور زیادہ دیر تک قائم نہیں رہتا۔ نسریں نوش کے دل میں "چاند کو دیکھ دیکھ کر یہ امنگ پیدا ہوتی تھی کہ اس کے عریاں جسم سے جا کر لپٹ جائے"۔ کہانی اس وقت ختم ہوتی ہے جب نسریں نوش ایک ہنس کو دیکھتی ہے:

اس نے دیکھا کہ اس کے پاس ایک سفید براق ہنس پھر رہا ہے، اسے ہی اس نے گود میں لے لیا اور اس کے سفید سینے کو اپنے دھڑکتے ہوئے سینے سے لگا لیا اور اس کی گردن کو اپنی گردن سے ملا دیا اور اپنی تمام قوت سے اسے بھینچنا شروع کیا۔

اس بات سے قطع نظر کہ یونانی صنمیات کی Leda کی یہ صدائے بازگشت یلدرم کی پلپلی نثر میں آ کر خاصی رکیک معلوم ہونے لگی ہے، اور اس بات سے بھی قطع نظر کہ ان کے سامنے Yeats کی نظم Leda and the Swan کا نمونہ موجود تھا، اور اس بات سے قطع نظر کہ Yeats اور یلدرم کا موازنہ کرنا لڑادے ممولے کو شہباز سے والا قصہ ہوگا، یہ نکتہ بہر

حال اہم ہے کہ یلدرم کی نسرین نوش بعض ایسے فعال جذبات ومحسوسات سے ہم کنار ہے جن کا تصور بھی اس مہذب اور منہ پر رومال رکھ کر ہنسنے والے شرفا کے زمانے میں محال تھا۔ یہ ضرور ہے کہ وکٹوریائی نظام اقدار کے تحت تعلیم یافتہ یلدرم نے نسرین نوش کو بالآخر اسی صنف نازک والے کٹہرے میں لا کھڑا کیا جس میں عورت اگر مجبور ومحکوم نہیں تو نازک اور کمزور ضرور ہے۔ ہنس پر تو اس کا زور چلتا ہے، لیکن خود یلدرم کی نگاہ میں اسے جس چیز کی ضرورت ہے اس کا بیان وہ ہنس والے واقعے کے فوراً پہلے اور فوراً بعد یوں کرتے ہیں:

(۱) اس کا دل چاہتا تھا کہ ایک ذات، ایک وجود آئے، جو اس پر قادر ہو، جو اس پر حاوی ہو۔

(۲) وہ ایک شے تلاش کرتی تھی... جو اسے دکھ دے، اس کے دل میں درد پیدا کرے، احساس پیدا کرے، اسے مسل ڈالے... اسے پکڑے، اسے مارے، اسے ٹکڑے کر ڈالے۔

رشی واتسیائن اور اسلامی علمائے جنسیات کی روایتوں کے امینوں کو وکٹوریائی عورتوں کی نزاکت ایسی بھائی کہ یلدرم جیسے مستقبل شناس نے بھی، جو نسرین نوش کو Lesbianism سے پورے بلوغ کی طرف ترقی کرتے دکھانے کی جرأت رکھتے تھے، آخر کار یہ کہنے پر مجبور کر دیا کہ بے چاری عورت کو کسی ایسے کی ضرورت ہے جو اسے مارے، کوٹے، اور اس کے ٹکڑے کر ڈالے۔ لیکن ان کی نفسیاتی بصیرت جہاں تک کارگر ہے، بے حد کارگر ہے اور جہاں ناکام ہے وہاں ان سے زیادہ غالباً ان کی تعلیم کا قصور ہے۔

''خارستان'' اور ''شیرازہ'' میں کوئی قابل ذکر بات نہیں۔ لیکن ''شیرازہ'' میں نسرین نوش کے جسم پر پھول کھلنے کا بیان اگر آخر میں مضحکہ خیز نہ ہو جاتا تو علامتی رنگ کی چیز ہوتا۔ نسرین نوش کی ماں نے کچھ ایسا انتظام کر رکھا ہے کہ اگر کوئی مرد نسرین نوش کو بوسہ دے گا تو جس جگہ وہ بوسہ دیا جائے گا وہاں ایک پھول کھل جائے گا اور اس طرح اس کی ماں کو معلوم ہو جائے گا کہ کسی مرد کا منحوس سایہ اس کی پیاری بچی پر پڑ گیا ہے۔ خارا جب نسرین نوش کو بوسہ دیتا ہے اور جائے بوسہ پر پھول کھل اٹھتا ہے تو نسرین نوش گھبرا کر رونا شروع کر دیتی ہے۔ خارا اسے چپ کرانے کے لیے اور بھی بوسے دیتا ہے، یہاں تک کہ نسرین نوش ایک گلدستہ بن جاتی ہے اور اس کی ماں بھی اسے نہیں پہچان پاتی۔ یہ آخری تفصیلات مضحک سہی، لیکن ''پھول'' اور ''گل'' یہ دونوں الفاظ عورت کے بالغ ہونے کے عمل سے متعلق ہیں اور اس بات کی وضاحت غیر ضروری

ہے کہ شعوری یا غیر شعوری طور پر یلدرم نے بلوغت اور پھر دوشیزگی کے نقصان کے لیے یہ علامت استعمال کی ہے۔ چنانچہ نسرین نوش کی بے ہوشی خارا کے گھر پہنچ کر رات بھر کے منتروں اور دعاؤں کے بعد صبح کی کرن کے ساتھ ختم ہوتی ہے اور اس کے جسم پر کھلے ہوئے پھول ایک ایک کر کے زمین پر گر پڑتے ہیں۔ یہ اس بات کی علامت ہے کہ نسرین نوش کو "پھول آنے" بند ہو چکے ہیں، یعنی وہ جنسی تجربے سے گذر چکی ہے۔ (ملحوظ رہے کہ جنوبی ہند کی اردو میں "حائضہ ہونے" کے لئے محاورہ "پھول آنا" نہیں، بلکہ "پھول پہننا" ہے، اور انگریزی میں "ازالہء بکارت" کو deflowering کہتے ہیں۔)

میں نے اوپر کہا ہے کہ یلدرم کی زبان اور منظر نگاری اس قدر مصنوعی نہ ہوتی اور ان کے واقعات میں اس قدر بے ربطی نہ ہوتی جتنی کہ ان تین داستانوں میں ہے، تو انھیں موت اور پیدائش کی تمثیل کہا جا سکتا تھا۔ "صحبت ناجنس" نامی افسانہ، جو نسبتاً بہت سادہ زبان میں خطوط کی شکل میں لکھا گیا ہے، بظاہر ایسی شادیوں کے خلاف احتجاج ہے جن میں لڑکیاں اپنی مرضی کے بغیر والدین کے حکم اور انتخاب کی بنا پر ایسے مردوں سے باندھ دی جاتی ہیں جن کا تعلیمی اور تہذیبی پس منظر ان سے بہت مختلف ہوتا ہے، لیکن وہ اپنی تمام تر مغربی تعلیم اور جدید خیالات کے باوجود ان مردوں سے نباہ پر مجبور ہوتی ہیں۔ اس طرح اوپر اوپر تو یہ افسانہ بے زبان عورتوں کی طرف سے احتجاج ہے اور پھر ان والدین پر بھی طنز ہے جو اپنی بیٹیوں کو انگریزی پڑھاتے ہیں، باخ (Bach) اور منڈلشان (Mendelsshon) کی موسیقی سکھاتے ہیں، ان کو یہ بھی نہیں بتاتے کہ ہندوستان میں بھی موسیقی ہوتی ہے اور پیانو کے علاوہ بھی کچھ ساز ہوتے ہیں۔ اور دوسری طرف شادی کے موقع پر وہ نہ ان بیٹیوں کی مرضی پوچھتے ہیں، نہ یہ سوچتے ہیں کہ جس مرد کو وہ اپنی بیٹی دے رہے ہیں اس کا تہذیبی، سماجی اور تعلیمی پس منظر ایسا ہے بھی نہیں کہ میاں بیوی میں ایک دن بھی نبھاؤ ہو سکے۔

لیکن "صحبت ناجنس" کی خوبی یہ ہے کہ زبان کی وضاحت اور فطری آہنگ اور واقعات کے معاصرانہ رنگ کے باعث اس کا نفسیاتی اور عمیق تر پہلو زیادہ تر مرکزی حیثیت اختیار کر گیا ہے، کیوں کہ یہ افسانہ در اصل دو Lesbian لڑکیوں کی داخلی سوانح ہے جنھیں مردوں کے ساتھ باندھ دیا گیا ہے۔ خود عنوان انتہائی معنی خیز ہے ("صحبتِ ناجنس") پہلا خط یوں شروع ہوتا ہے:

میری پیاری سلمیٰ جانی، جو باتیں میں کسی سے نہیں کہہ سکتی وہ تمھیں لکھنا چاہتی ہوں۔ ہائے وہ مدرسے کے دن کہ جب مجھے کوئی تکلیف ہوئی یا مرضی کے خلاف کوئی بات ہوئی اور میں تمھارے کمرے میں پہنچی۔ اگر تم کسی بات، کسی کام میں مشغول بھی ہوئیں تو بے تحاشا تم سے لپٹ کے، گلے میں بانہیں ڈال کر، تمھارا منھ چوم کے اپنی طرف متوجہ کر لیا۔

لڑکی اپنے شوہر کا حلیہ "دیو"، "دیو پیکر"، "دیو جثہ"، "خوف ناک قوی ہیکل بت"، "اس قدر قوی کہ پہلوان معلوم ہوتا ہے، آواز بھاری گویا ہاتھی پانی پی رہا ہے، بال موٹے موٹے، بڑی بڑی مونچھیں، چوڑی چوڑی بھویں، باہر کو نکلی ہوئی بڑی بڑی آنکھیں، سیاہ اور چمکیلی اور خوف ناک" جیسے الفاظ کے ذریعے بیان کرتی ہے اور اپنا خط اپنی دوست سے ملنے، اسے ہزار بار چومنے اور زبانی درد دل سنانے کی تمنا پر ختم کرتی ہے اس کے جواب میں اس کی دوست یوں لکھتی ہے:

میں اپنی عمر کے چند برس اس بات پر فدا کرنے کو تیار ہوں کہ تمھارے سرخ رخساروں کو، جن پر تمھارے سیاہ بال آپڑے ہوں، دیکھوں، ان رخساروں کو نہیں، جو مدرسے میں تھے، بلکہ ان رخساروں کو جنھیں ہوائے تاہل نے اور دمکا دیا ہوگا۔ آہ! پیاری عذرا تمھیں چومنے، دیوانہ وار چومنے کی اور تم سے چومے جانے کی تمنا رکھتی ہوں۔

عذرا کی دوست اسی رنگ میں کئی جملے اور لکھتی ہے، پھر اپنا دکھڑا روتی ہے۔ ان عبارتوں کا تجزیہ کرنے کی ضرورت نہیں، مافی الضمیر بالکل واضح ہے، بلکہ مافی الضمیر ہے ہی نہیں، جو کچھ ہے، سامنے ہے۔

شیکسپیئر کے The Tempest میں جب Ferdinand کو Miranda پہلی بار دیکھتی ہے تو سمجھتی ہے کہ Ferdinand کوئی انسان نہیں، بلکہ فرشتہ یا دیوتا ہے، اور خود Ferdinanad اسے دیوی کہہ کر خطاب کرتا ہے۔ Miranda کے دل میں بلوغ کے جذبات پہلی بار پیدا ہو رہے ہیں اور وہ جبلی طور پر پہچان لیتی ہے کہ ایسے خوب صورت گھر میں کوئی خبیث شے رہ ہی نہیں سکتی، بلکہ اچھی چیزیں اس میں رہنے کی کوشش کریں گی۔ جب اس کا باپ اس سے کہتا ہے کہ تو نے ابھی مردوں کو دیکھا ہی کہاں ہے، اصل مردوں کے سامنے تو یہ

شخص ایسا ہی ہے جیسے Caliban،تو وہ کہتی ہے کہ پھر مجھے اس سے بہتر کی تمنا نہیں۔ ان چند جملوں میں شیکسپیئر بلوغ کے جذبات کی تمام منزلوں کا احاطہ کر لیتا ہے۔ جس لڑکی نے اپنے باپ کے سوا کوئی مرد کبھی دیکھا ہی نہیں، وہ اپنا جوڑا فوراً پہچان لیتی ہے۔ اس کے برخلاف پاسترناک کے افسانے The Childhood of Luvers میں ایک لڑکی جب پہلی بار بلوغ کے جسمانی تجربے سے دو چار ہوتی ہے تو اس کی نفسیاتی کشمکش ایک طویل داخلی سانحے کی شکل اختیار کر لیتی ہے۔ تیسری طرف، ہماری تہذیبی میراث ہمیں بتاتی ہے کہ عورت کو اظہار عشق میں کوئی باک نہ ہو کچھ عیب نہیں۔ ''گلزار نسیم'' میں بکاؤلی اور تاج الملوک کی پہلی ملاقات کے چند مشہور شعر ہیں

یہ سن کے وہ شوخ مسکرا کے\
بولی اسے چھاتی سے لگا کے\
گل چیں تو فقط نہیں چمن کا\
محرم ہے سارے تن بدن کا

یا پھر شاہ حاتم کا وہ شعر ہے جو میں نے اوپر نقل کیا تھا۔ اسی غزل سے ایک شعر اور دیکھیے۔

وہ رمز دلفریب تری اب تلک ہے یاد\
بیڑا بنا کے پھینکنا بیری کے پات کو

حاتم ہی کی ایک اور غزل کے کچھ شعر ہیں

ٹک اک سرک سرک کر آ بیٹھنا بغل میں\
کیا اچپلائیاں ہیں اور کیا ڈھٹائیاں ہیں\
زلفوں کا بل بناتے آنکھیں چرا کے چلنا\
کیا کم نگاہیاں ہیں کیا کج ادائیاں ہیں

ظاہر ہے کہ ان اشعار میں معشوق نہ پردے میں لپٹی سہمی ہوئی بنت عم ہے اور نہ بازار کی خیلا حرافہ، وہ بھری پری لڑکی ہے اور معاملۂ عشق میں پوری طرح شریک ہے۔

جذبۂ جنس کے یہ رموز یلدرم ہی نہیں، بیسویں صدی کے ہمارے بیشتر لکھنے والوں کی دسترس سے دور رہے ہیں۔ لیکن یلدرم کا بڑا کارنامہ یہ ہے کہ انھوں نے بہت سی ایسی سچائیوں کا

احساس کیا، دھندلا اور خفیف سہی، جن کا تجربہ ہمارے یہاں اب بھی گناہ کبیرہ سمجھا جاتا ہے۔
"صحبت ناجنس" کی عذرا کی شادی کو صرف تین مہینے ہوئے ہیں اور اس کی سہیلی سلمیٰ کی شادی کو بارہ برس گذر چکے ہیں۔ اس تفاوت کے باوجود دونوں کو ہم جماعت دکھایا گیا ہے۔ ممکن ہے یلدرم نے عمروں کا یہ فاصلہ بھولے سے رکھا ہو، ممکن ہے انھوں نے جان بوجھ کر ایسا کیا ہو اور ان کا اشارہ یہ ہو کہ سلمیٰ اور عذرا کا جذباتی لگاؤ محض قبل از بلوغ کا ابال نہیں، بلکہ دو ایسی عورتوں کی داخلی داستان ہے جو ہر طرح بالغ اور عاقل ہیں۔ بڑی عمر کی سلمیٰ شوہر کا اور کم عمر کی عذرا بیوی کا کردار انجام دیتی ہوئی فرض کی جاسکتی ہے۔ تنقید کی دنیا میں جو یوں ہوتا تو کیا ہوتا کی گنجائش نہیں، لیکن یہ کہے بغیر چارہ نہیں کہ کاش یلدرم ہمارے زمانے میں پیدا ہوئے ہوتے۔
اس وقت تو یہ حال ہے کہ مردانہ ہم جنسی کے موضوع پر اختر حسین رائے پوری اور محمد حسن عسکری سے لے کر اقبال متین اور احمد داؤد کے طویل افسانوں نے انسانی سائیکی کے اس پہلو کو تھوڑا بہت سمجھنے اور بیان کرنے کی کوشش کی تھی، لیکن عصر حاضر میں اتنا بھی نہیں ہو رہا ہے۔
زنانہ ہم جنسی رجحانات کی تھوڑی بہت چھان بین عصمت چغتائی نے کی تھی، لیکن ان کے یہاں مدافعانہ رویہ نمایاں ہے۔ اس کی بنا پر ان کی تحریروں میں اس معاملے کو کم وزن بنانے یا trivialize کرنے رجحان نظر آتا ہے۔ یلدرم خود کچھ بہت گہرے نہیں ہیں اور "صحبت ناجنس" میں تجزیے سے زیادہ چٹخارے کی آواز سنائی دیتی ہے۔

(۱۹۸۱)

بازگوئی اور تازہ گوئی

ایک زمانہ تھا جب سریندر پرکاش کا نام تعارف کا اور ان کے افسانے تشریح کے محتاج تھے۔ آج وہ زمانہ ہے کہ سریندر پرکاش کا افسانہ برصغیر میں افسانے کے اعلیٰ معیار کی ضمانت ہے۔ ایسے لوگوں کی کمی نہیں جو افسانے کی تنقید، اور خود نئے اردو افسانے کی رہبری کا بار اپنی جان ناتواں پر اٹھانے کے متمنی ہیں۔ لیکن انھیں یہ نہیں معلوم کہ افسانے کی بنیادی شعریات کیا ہے؟ منٹو کے بعد افسانہ اگر بدلا ہے تو کیوں بدلا ہے اور وہ کون سے خصائص ہیں جو نئے افسانے کو پرانے افسانے سے ممتاز کرتے ہیں؟

یہ معاملہ صرف پلاٹ اور کردار، علامت یا تجرید، سماجی معنویت اور سیاسی شعور کا نہیں۔ جب تک یہ بات پوری طرح نہ واضح ہو کہ نئے افسانہ نگار نے کن چیزوں سے اپنا رشتہ توڑا ہے اور کیوں، اس وقت تک نئے افسانے کی تنقید ممکن نہیں۔ لہٰذا یہ امر باعث حیرت نہ ہونا چاہیئے کہ بعض لوگوں کو سریندر پرکاش کے بعض افسانے مشکل الفہم نظر آتے ہیں، اور کچھ دوسرے افسانے، مثلاً ''بجوکا'' اور ''بازگوئی'' انھیں اپنے مقصد کے مطابق دکھائی دیتے ہیں۔ حالانکہ اصل بات یہ ہے کہ جس تخلیقی شعور نے ''تلقارمس'' اور ''جمفورہ الفریم'' کو جنم دیا، وہی شعور ''بجوکا'' اور ''بازگوئی'' میں بھی کارفرما ہے۔ کسی ایک افسانے کو دوسروں سے الگ کرکے دیکھنے کا طریقہ نئے افسانے کی تنقید کے لئے مناسب نہیں۔ اس کی وجہ صرف یہی نہیں کہ تمام

افسانوں میں ایک ہی طرح کا تخلیقی شعور، اور افسانے (non-reality) کو ایک ہی طرح کی حقیقت (reality) کا روپ دینے کا انداز کارفرما ہے۔ اور یہ وجہ ہے کہ سریندر پرکاش کے تمام افسانے مل کر ایک نامیاتی کلیت بناتے ہیں۔ سریندر پرکاش ہمارے واحد افسانہ نگار ہیں جن کی افسانوی دنیا کی ہر اینٹ پر، جس کے ہر در و دیوار پر، سریندر پرکاش کا پتہ لکھا ہوا ہے۔ اکا دکا کو چھوڑ کر ان کے سب افسانے ایسے ہیں کہ ان کو یکجا پڑھا جائے تو طویل نظم جیسا تاثر پیدا ہوگا۔ ان کے ان کی ان میں فکر، اسلوب اور جذبے کی وحدت ہے، اور اس وحدت کا سراغ ان کی علامت سازی میں پنہاں ہے۔ یہ علامت سازی منطق سے ماورا ہے اور اس کا عمل زمانی نہیں بلکہ مکانی ہے۔

سریندر پرکاش بے مثال خوبصورت نثر لکھتے ہیں۔ ان کے یہاں وہ شعوری تناؤ نہیں جو مثلاً انور سجاد کا خاصہ ہے۔ نہ ان کے یہاں وہ دھوکے باز، بظاہر آسان لیکن بہ باطن بہت پیچیدہ، گفتگو کی روانی ہے جو انتظار حسین کی صفت ہے۔ سریندر پرکاش کے اسلوب میں ایک پراسرار چالاکی ہے۔ ان کی نثر میں نظم کی سی نزاکت ہے، اور نظم ہی کی طرح اکثر یہ نہیں کھلتا کہ ان کے لہجے میں طنز کا پلہ بھاری ہے یا حزن کا؟ اور اگر طنز ہے تو وہ کس پر؟ خود اپنے پر، قاری (یعنی سننے والے) پر، یا ان لوگوں پر جو ان کے افسانوں میں دبے پاؤں کچھ اس طرح گذرتے اور چلتے ہیں گویا ساری دنیا خاموش ہو اور وہ اس خاموشی کو اپنی شخصیت کا جزو سمجھتے ہوں۔ ایملی برانٹی Emily Bronte کے بارے میں کہا گیا ہے کہ وہ کسی کی موت کا بھی بیان کرتی ہے تو اتنے سبک طریقے سے، جیسے کوئی دروازہ بہت آہستہ سے بند ہو گیا ہو۔ سریندر پرکاش کے افسانوں میں تشدد violence اور تخویف terror کا بھی بیان اسی سبک انداز میں ہوتا ہے۔ اور یہ اسی وجہ سے ممکن ہوا ہے کہ وہ اپنے جذبات اور اپنی نثر، دونوں پر پورا قابو رکھتے ہیں۔ ان کا تازہ افسانہ "بھولا کی واپسی" (افسوس کہ وہ اس مجموعے میں شامل نہیں) اس بات کی عمدہ مثال ہے۔ "بازگوئی" کا ایک اقتباس دیکھیے:

> ان پر پتھر برسانے والے اکثر مرد، بچے اور عورتیں رو رہے تھے۔ پتھر پھینکتے ہوئے ان کے ہاتھ کانپ جاتے۔ جب کسی کا پتھر مجرموں پر ٹھیک نہ بیٹھتا، اس کے جسم پر سپاہی کے کوڑے سڑاپ سے پڑتے اور وہ تیزی سے پتھر اکٹھا کرنے لگ جاتا۔ پتھر اکٹھا کرتے ہوئے کئی بار وہ مجرموں کے قریب پہنچ

جاتا اور سہی ہوئی نظروں سے ان کی طرف دیکھتا۔ غیر متوقع طور پر ان کی آنکھوں میں خوف کے برعکس فرشتوں کی شفقت دکھائی دیتی۔

یا پھر ''آرٹ گیلری'' سے یہ اقتباس ملاحظہ ہو جہاں اسرار (mystery) اور بے معنی (absurd) ایک ہو گئے ہیں، لیکن طنز کا احساس پھر بھی ہوتا ہے:

جب رات کو ہم اپنے گھر کے چراغ روشن کرتے ہیں تو ان کے پرتو سے پھولوں کے ریشے چمک اٹھتے ہیں اور ان کی روشنی میں چڑیاں اپنا رات کا کھانا تیار کرتی ہیں۔ اور بچوں کو کھلا کر خود سو جاتی ہیں۔ نیچے زمین میں ایک گڑھا ہے جس میں برسات کا پانی جمع رہتا ہے۔ چڑیاں اپنے بچوں کو صبح اس پانی سے نہلا کر تیار کرتی ہیں۔ پھر سامنے جنگل سے ایک بھیڑ اور ایک شیر خراماں خراماں اس گڑھے تک پہنچتے ہیں۔ ایک ہی گھاٹ سے پانی پیتے ہیں اور اپنا چہرہ پانی کے عکس میں دیکھ کر شیک ہینڈز کرتے ہیں اور مسکراتے ہوئے پھر جنگل کی طرف نکل جاتے ہیں۔

شروع شروع میں سریندر پرکاش کے افسانوں میں اسرار (mystery) کا عنصر غالب تھا اور بعض لوگوں کو سمجھنے میں دقت ہوتی تھی کہ اس اسرار کے پیچھے کیا اسرار ہے؟ اسی لئے میں نے عرصہ ہوا سریندر پرکاش کی علامتوں کو خواب کی علامتوں سے تشبیہ دی تھی کہ وہ خود منطق سے بالاتر ہوتی ہیں اور ایک دوسری کائنات کی طرف اشارہ کرتی ہیں۔ اس زمانے میں سریندر پرکاش اپنی برہمی، اور دنیا میں انسان کی زبوں حالی پر اپنے احتجاج کی لے پر بے معنویت (absurdity) کی نقاب ڈالے رہتے تھے۔ بعد کے افسانوں میں اس نقاب میں جگہ جگہ سے ننھے منے سوراخ بنا دیئے گئے ہیں۔ سریندر پرکاش اپنی تمام تر ظاہری غیر سنجیدگی کے باوجود بہت باشعور اور منظم فنی احساس کے افسانہ نگار ہیں۔ لہٰذا مجھے یقین ہے کہ یہ سوراخ خود انھیں نے بنائے ہیں، تاکہ کم فہم لوگوں کو آسانی ہو سکے۔ ممکن ہے یہ بات اچھی ہو۔ ممکن ہے خراب ہو، میں ابھی اس پر کوئی رائے نہیں دے سکتا، کیوں کہ ابھی مجھ پر اس طریق کار کا پورا اثر واضح نہیں ہوا ہے۔ اغلب ہے کہ کثیر تعداد میں ایسے افسانے سامنے آئیں تو پتہ چلے کہ ان سوراخوں کی ضرورت نہ تھی۔ لیکن اس وقت ان سے ایک فائدہ تو ہوا ہے کہ کم ہمت اور کم کوش قاری کو تھوڑی سی آسانی ہوگئی ہے، اور مجھے یہ معلوم ہوگیا ہے کہ سریندر پرکاش کی برہمی بعض اوقات ان کے

مزاج پر اس قدر حاوی ہو جاتی ہے کہ وہ نقاب اتار دیتے ہیں اور کھل کر بولنے لگتے ہیں۔ لیکن یہ بھی ہے کہ جب سریندر پرکاش انسانی المیہ اور انسانی طربیہ کو یکجا کر دیتے ہیں تو اس وقت وہ پھر اپنی پر اسرار نقاب اوڑھ کر قاری کو تحیر، تجسس اور خوف میں مبتلا کر دیتے ہیں، اور اس طرح ایسا افسانہ خلق کرتے ہیں جسے مکمل معنوں میں اسطوراتی mythopoeic کہا جا سکتا ہے ا. سطوراتی افسانے کے میدان میں سریندر پرکاش اپنی برتری ہر ایک پر ثابت کر دیتے ہیں۔

پنجاب کے موجودہ قتل و خون پر اچھا افسانہ لکھنا اتنا ہی مشکل ہے جتنا ۱۹۴۷ کے فسادات پر۔ بیدی نے ''لاجونتی'' لکھ کر ہندوستانی عورت کو mythopoeic بنا کر دکھا دیا تو سریندر پرکاش نے بیدی ہی کے افسانے ''بھولا'' کو دوبارہ لکھ کر آج کے پورے انسانی المیے کا اسطور ہمارے سامنے پیش کر دیا۔ بیدی کے افسانے میں بھولا دن کو کہانی سننے پر مُصر ہوتا ہے تو اس کی ماں اس سے کہتی ہے (جس طرح ہم سب بچوں کی ماؤں اور خالاؤں نے ہم سے کہا تھا) کہ دن کو کہانی مت سنو، ماموں راستہ بھول جائیں گے۔ بھولا کہانی سننے پر بضد ہوتا ہے اور شام کو واقعی اس کا ماموں گھر نہیں پہنچتا تو ہر طرف گھبراہٹ اور پھر سراسیمگی پھیل جاتی ہے۔ لوگ روشنیاں لے کر بھولا کے ماموں کو ڈھونڈنے نکلتے ہیں۔ بالآخر بھولا کا ماموں مل جاتا ہے۔ لیکن سریندر پرکاش کے افسانے میں بھولا کا ماموں گھر نہیں پہنچتا، اور نہ بھولا اور اس کا ماموں ایک دوسرے کو تلاش کرنے میں کامیاب ہوتے ہیں۔ دہشت گردوں کے ہاتھ ماموں کی موت ہو جاتی ہے، حالانکہ ماموں اور دہشت گردوں میں ایک طرح کا روحانی اتحاد بھی ہے۔ بیدی نے اپنے افسانے میں کہنا چاہا تھا کہ افسانے اور حقیقت میں کچھ خاص فرق نہیں، اور بچے کے شدید اور مرتکز تخیل میں اتنی قوت ہے کہ وہ افسانے کو حقیقی زندگی کا روپ دے دیتا ہے۔ کہانی اگر دن میں سنائی جائے تو وہ ماموں کے تخیل پر رات کا پردہ کھینچ دیتی ہے اور ماموں راستہ بھول جاتے ہیں۔ یہ محض ایک بہانہ ہے جو بڑوں نے تراشا ہے کہ بچے دن کو کہانی سن کر ان کا اور اپنا وقت نہ ضائع کریں۔ بھولا کے لئے یہ بہانہ نہیں، اسطور نہیں، بزرگوں کا بیان ہے ،اور کہانی اس کے لئے واقعی اتنی طاقتور ہے کہ مفروضے کو سچ کر دکھاتی ہے۔

سریندر پرکاش کے افسانے میں افسانے کی حقیقت اور بھی پر قوت ہو کر نمایاں ہوتی ہے۔ دن کو کہانی سننے کا اثر اتنا زبردست ہے کہ ماموں صرف گھر کا نہیں، بلکہ دنیا و مافیہا کا راستہ بھول جاتا ہے۔ کہانی جو بیدی کے افسانے میں طاقتور لیکن بنیادی طور پر مہربان جن کی

طرح تھی، سریندر پرکاش کے افسانے میں مانس گندھ کہہ کر جمائی لے کر خونخوار منھ پھاڑتا ہوا دیو بن جاتی ہے۔ اور اتنا ہی نہیں، وہ دہشت گرد جو کہانی کی علامت بن گئے ہیں اور بھولا کے ماموں کی راہ ہمیشہ کے لئے کھوٹی کر رہے ہیں، وہ ایک طرح سے بھولا کے بھی ماموں ہیں۔ شکاری اور شکار دونوں ایک ہی رشتے میں بندھے ہوئے ہیں۔ خیال کی شدید ندرت، السیاتی احساس اور اسرار کی ہلکی سی تہ نے سریندر پرکاش کے اس افسانے کو بڑی تحریر کا درجہ دے دیا ہے۔

پچھلی نسل کے بڑے افسانہ نگاروں میں بیدی کو سریندر پرکاش کا پیش رو کہا جا سکتا ہے، اس معنی میں کہ دونوں نہایت ٹھنڈے دماغ کے افسانہ نگار ہیں اور دونوں اپنی برہمی کو طنز اور اسطور میں بدل دینے کی قوت رکھتے ہیں۔ بیدی تو کبھی کبھی جذباتیت کے شکار ہو بھی جاتے ہیں، لیکن سریندر پرکاش پر جذباتیت بہت کم حاوی ہو پاتی ہے۔ پھر بیدی کے یہاں mystery اور terror دونوں کا عنصر سریندر پرکاش سے کم ہے۔ یہ اسی اسراری احساس کا کرشمہ ہے کہ سریندر پرکاش نے پریم چند کے ہوری اور بیدی کے بھولا کو اٹھا کر اپنے افسانوں میں نیا روپ دے دیا۔ ممکن ہے سریندر پرکاش یہ کہنا چاہتے ہوں کہ کائنات میں ایک واحد اسرار ہے جو ہر چیز پر محیط ہے۔ کوئی چیز ویسی نہیں جیسی نظر آتی ہے، لیکن وہ جیسی بھی ہے، کسی ایسے نظام کا حصہ ہے جہاں خیالی مخلوق بھی اصلی ہے اور اصلی مخلوق بھی خیالی ہے۔

> جیسے ہی وہ قریب پہنچے انھوں نے دیکھا... فصل ایک چوتھائی کے قریب کٹ چکی ہے اور بجوکا اس کے قریب درانتی ہاتھ میں لئے کھڑا مسکرا رہا ہے۔ وہ سب حیران ہوئے کہ اس کے پاس درانتی کہاں سے آگئی... وہ کئی مہینوں سے اسے دیکھ رہے تھے۔ بے جان بجوکا دونوں ہاتھوں سے خالی کھڑا رہتا تھا... مگر آج ...وہ آدمی لگ رہا تھا۔ گوشت پوست کا ان جیسا آدمی۔ یہ منظر دیکھ کر ہوری تو جیسے پاگل ہو اٹھا۔ اس نے آگے بڑھ کر اسے ایک زوردار دھکا دیا... مگر بجوکا تو اپنی جگہ سے بالکل نہ ہلا، البتہ ہوری اپنے ہی زور کی مار کھا کر دور جا گرا...

سریندر پرکاش عام طور پر کرداروں کی نفسیات میں اترنے کی کوشش نہیں کرتے۔ ان کی افسانہ نگاری اس طرح کی ہے بھی نہیں کہ جس میں مقاصد اور اغراض اور کھلی یا پوشیدہ آرزوؤں کی نفسیاتی تفتیش کی ضرورت ہو۔ وہ افراد کی نفسیات سے زیادہ ماحول اور تاریخ اور تہذیب کی

نفسیات سے دلچسپی رکھتے ہیں۔ "خواب صورت" جیسا افسانہ بھی، جو بظاہر ایک نفسیاتی نکتے پر مبنی ہے، آخری تجزیے کی روشنی میں تہذیب کی نفسیات کا مطالعہ ثابت ہوتا ہے۔ وہ قبائلی عورت جو مشینی پمپ کا پانی نہیں پیتی، بلکہ پمپ کی پوجا کرتی ہے اور گندے جوہڑ کا پانی پیتی ہے، افسانے کے متکلم سے زیادہ مختلف نہیں۔ لیکن خود افسانے کا متکلم ایک پورے اسطور سے منسلک ہے۔ بچپن میں وہ معصوم تھا تو اسے خواب میں رسول اللہ صلی اللہ علیہ وسلم کی زیارت ہوئی۔ جوان ہوکر اس کے خواب کی نوعیت بدل جاتی ہے۔ مارگریٹ کو وہ اپنی بہن کہتا اور سمجھتا ہے، لیکن خواب میں وہ اسے کسی اور روپ میں نظر آتی ہے۔ اس طرح یہ افسانہ بچپن کی معصومیت کے زوال اور زیاں کا اسطور بن جاتا ہے۔

"بازگوئی" ہمارے زمانے اور نئے افسانے کا اعلان بھی ہے اور علامت بھی۔ جدید تر افسانہ نگاروں کے لئے ان افسانوں میں کئی سبق پنہاں ہیں اور خود سریندر پرکاش کا فن اس کتاب میں تابناک بلندی کی منزل پر نظر آتا ہے۔

(۱۹۸۷)

دوسرے آدمی کا ڈرائنگ روم

اتنی سی بات تھی جسے افسانہ کر دیا

اس مصرع کو دو طرح پڑھا جا سکتا ہے۔ ایک تو اس معنی میں کہ ''بس اتنی سی بات تھی جسے بڑھا چڑھا کر افسانہ بنا ڈالا؟'' اور ایک انبساط و استعجاب کے لہجے میں کہ ''صرف اتنی سی بات کو اس طرح کہا کہ افسانہ بن گئی!'' پہلا رویہ نئے افسانے کے بہت سے قاریوں کا ہے، اور دوسرا نئے افسانہ نگار کا۔ اگرچہ آج کل نئے پرانے کی بحث شعر کے میدان میں زیادہ ہو رہی ہے لیکن حقیقت یہ ہے کہ نئے افسانے کا ناتیار (unprepared) قاری خود کو اس دنیا میں مبہوت اور چکراتا ہوا سا دیکھتا ہے، جب کہ شعر کا قاری اس کیفیت سے اگرچہ دوچار ہوتا ہے، لیکن اس شدت سے نہیں۔ کچھ دن ہوئے ''صاف'' اور ''سلیس'' افسانے کے ایک نقاد گرامی نے ایک نئے افسانے کے بارے میں لکھا تھا کہ اگر اس کا ''سربہ مہر حل'' ایڈیٹر رسالہء ہذا کے دفتر میں محفوظ ہوتا اور قارئین حسب توفیق افسانے کے حل بھیجتے، انھیں مقررہ تاریخ پر سرکاری حل سے ملایا جاتا اور نتیجے کا اعلان کیا جاتا تو بہت خوب ہوتا۔ مجھے اس بات سے بحث نہیں کہ وہ افسانہ اچھا تھا یا برا، بنیادی نکتہ یہ ہے کہ نقاد کو ایسی تجویز پیش کرنے کی ضرورت ہوئی۔ یہ ضرورت اس ذہنی کیفیت کی نشان دہی کرتی ہے جس کا میں نے اوپر ذکر کیا۔ تخیل اور تعقل دونوں کی ناکامی اس طرح کے شکست خوردگی کے رویے کو راہ دیتی ہے۔ ہمارا قاری پکے پکائے نوالوں کو کھانے،

بلکہ گھونٹ جانے کا عادی بنا دی گیا ہے۔ یا پھر ادبی زبان میں یوں کہیں کہ اس کی قوت مطالعہ مجروح کر دی گئی ہے۔ نیا افسانہ اسے از سر نو گہرے مطالعے کا عادی بنانا چاہتا ہے۔ نئے افسانے کے مقابلہ میں نئی شاعری پر اس وقت جو مفصل بحث ہو رہی ہے اس کی وجہ صرف یہ ہے کہ ہمارے یہاں نئے افسانہ کے اچھے نمائندے اچھے نئے شاعروں کے مقابلے بہت کم ہیں، ورنہ "پریشان کن" تو نیا افسانہ بھی ہے اور نئی شاعری بھی۔ بلکہ یوں کہیں تو غلط نہ ہوگا کہ نئی شاعری کے مقابلے میں نیا افسانہ اکثر لوگوں کے لئے زیادہ پریشان کن ہے۔

نیا افسانہ، نئی شاعری کے مقابلہ میں زیادہ حیران کن ہے۔ اس کی وجہ یہ ہے کہ تنقید کرتے وقت ہم اکثر و بیش تر یہ بات نظر انداز کر دیتے ہیں کہ ادب حکیمانہ یا سائنسی تعق یا عقلیاتی موشگافی کا نام نہیں ہے، بلکہ انسانی تجربات کو الفاظ کا لباس پہنانے کا نام ہے۔ لیکن نہ معلوم کیوں وہ لوگ بھی، جو ادب کی مقصدیت اور سماجی اور فلسفیانہ معنویت کے نظریوں کے قائل نہیں ہیں، شعر پڑھتے اور شعر پسند کرتے وقت کبھی کبھی اس بات کو بھول جاتے ہیں کہ شعر اور دستاویز میں فرق کئے بغیر شعر کی کلید ہاتھ نہیں لگتی۔ شعر اچھا بھی لگے تو بھی سمجھ میں آنا اسی وقت شروع ہوگا جب آپ اسے دستاویزی کارنامہ نہ سمجھیں، روح اور دل اور تخیل کی میراث سمجھیں۔ مثلاً یہ اشعار دیکھئے

میر: مرگ مجنوں پہ عقل گم ہے میر
کیا دوانے نے موت پائی ہے

غالب: کون ہوتا ہے حریف مئے مرد افگن عشق
ہے مکرر لب ساقی پہ صلا میرے بعد

اقبال: میں ہوں صدف تو تیرے ہاتھ میرے گہر کی آبرو
میں ہوں خذف تو تو مجھے گوہر شاہ وار کر

فیض: دور دروازہ کھلا کوئی کوئی بند ہوا
دور اترا کسی تالے کے جگر میں خنجر

یہ اشعار بہترین شاعری کا نمونہ ہیں، لیکن ان میں کوئی غیر معمولی کیا، معمولی فلسفیانہ یا حکیمانہ مظروف (content) نہیں ہے۔ فلسفیانہ یا حکیمانہ تو جانے دیجیے، ان شعروں میں بات ہی کیا کہی گئی ہے؟

میرؔ: اے میرؔ مجنوں کی موت پر عقل گم ہے،
دیوانے نے کیا موت پائی ہے!

ہم سوال کر سکتے ہیں کہ بات کیا ہوئی؟ لیکن پھر بھی شعر انتہائی خوبصورت اور شدید تاثر کا حامل ہے، لیکن شرط یہ ہے کہ آپ ان تہذیبی اقدار سے واقف ہوں جن کی زمین میں یہ شعر اگا ہے۔ یہی حال اور اشعار کا بھی ہے۔ یہ بھی ممکن ہے کہ مجرد علم یا فلسفے کی سطح پر یہ اشعار معنی یا مافیہ سے خالی ٹھہریں۔ حقیقت یہ ہے کہ شعر میں کوئی اس قسم کا مغز نہیں ہوتا جسے مجرد فلسفیانہ یا عقلی حیثیت سے کسی بہت بڑی قیمت کا حامل کہا جائے۔ عام طور پر یہ ہوتا ہے کہ شعر میں کہی ہوئی بات، شعر سے الگ کر لی جائے تو کم حقیقت معلوم لگتی ہے۔

یہی حال افسانے کا بھی ہے۔ شعر اور افسانہ دونوں زبان کے خلاقانہ اور صنعت گرانہ استعمال کا نام ہیں۔ لیکن جس حقیقت کو ہم شعر پڑھتے وقت غیر شعوری طور پر نظر انداز کر دیتے ہیں (یعنی ٹھوس مظروف کی غیر موجودگی)، وہی ہمیں افسانے میں بار بار کھٹکتی ہے۔ اس کی وجہ شاید ہے کہ افسانے یعنی فکشن میں کچھ واقع ہوتا ہے۔ اور یہ انسان کی جبلت ہے کہ جب وہ کسی چیز کو واقع ہوتا ہوا دیکھتا ہے تو اس کی تعبیر کرنا چاہتا ہے کہ یہ کیا ہو رہا ہے، اس میں میرے لئے کیا پیغام، یا سبق، یا اطلاع پوشیدہ ہے؟ پریم چند کے افسانوں کا موضوع یا مظروف کسان کی بدحالی یا نچلے متوسط طبقے کی ستم کشی ہے۔ منٹو کے افسانوں کا مظروف جنس ہے۔ عصمت کے افسانوں کا موضوع متوسط طبقے کی لڑکیوں کی کچلی ہوئی جنسیت ہے۔ یہ بیانات اس سوال کے جواب میں ہیں کہ پریم چند یا منٹو یا عصمت کے افسانوں میں کیا ہے؟ لیکن سریندر پرکاش کے افسانوں کا موضوع یا مظروف کیا ہے؟ یہ سوال ہمارے سامنے پہاڑ کی طرح کھڑا ہو جاتا ہے۔ سریندر پرکاش کا پہلا کارنامہ یہ ہے کہ ان کے افسانے اس سوال کا جواب نہیں مانگتے۔

ہم افسانے کو کوئی برتن سمجھتے ہیں اور اس کی کہانی یا واقعہ یا پلاٹ کو کوئی مظروف، جسے برتن میں رکھ دیا گیا ہے۔ لیکن اگر شعر کا کوئی مظروف نہیں ہوتا تو افسانے کا کیوں ہو؟ جب آپ شعر میں کہی ہوئی بات کو شعر سے الگ کر کے دیکھنے کی کوشش کرتے ہیں تو اکثر وہ کوہ قاف کے طلائی زیوروں (fairy gold) کی طرح مٹی معلوم ہونے لگتی ہے۔ تو افسانے کے ساتھ یہی عمل کیوں نہ رونما ہو؟ حقیقت یہ ہے کہ یہ عمل رونما ہوتا ہے، لیکن ہم نظریاتی ضدی پن کی وجہ سے کوہ قاف کے سونے کو بھی اصل سونا سمجھنا چاہنے پر مصر رہتے ہیں۔

اس کا مطلب یہ نہیں ہے کہ شاعر یا افسانہ نگار کچھ کہنا نہیں چاہتا، یا اس کے پاس کہنے کو نہیں ہے۔ اس کا مطلب صرف یہ ہے کہ شاعر یا افسانہ نگار اپنی بات کو محدود یا مدلل یا منطقی نہ رکھ کر اسے نسبتہً کم محدود، کم مدلل لیکن زیادہ وجدانی، کم منطقی لیکن زیادہ مابعد الطبیعیاتی رکھنا چاہتا ہے۔ سریندر پرکاش کے پاس بھی کہنے کو اسی طرح کی باتیں ہیں جیسی عصمت، منٹو، بیدی، کرشن چندر، یا پریم چند کے پاس تھیں۔ یعنی ان کی جھولی میں بھی زندگی کے تجربات ہیں جنھیں وہ ہم تک پہنچانا چاہتے ہیں۔ ہر افسانہ نگار اپنے تجربات ہی سے آغاز کرتا ہے، اور ہر انسان کے تجربات میں کم سے کم اس قدر مماثلت تو ہوتی ہی ہے جتنی دو انسانوں میں ہوتی ہے۔ فرق صرف اتنا ہے کہ سریندر پرکاش اپنے تجربات کے اصلی خام مال سے نزدیک تر رہنے کی کوشش کرتے ہیں، تاکہ تجربہ اپنی پوری بھیانک عریانی اور مہیب حسن اور سحر انگیز تازگی کے ساتھ ساتھ الفاظ آ سکے۔ دوسری بات یہ ہے کہ سریندر پرکاش کا افسانہ اپنے پیش رووں کی نفی نہیں کرتا، اور نہ پرانی روایت کی اصلیت سے انکار کرتا ہے۔ تجربے کو محدود، مدلل، اور منطقی بنا کر کے پیش کریں تو بھی بہت اچھا افسانہ بن سکتا ہے۔ مگر خود منطق کی کمزوری یہ ہے کہ وہ ایک حد تک ہی حقیقت کی فہم میں ہمارا ساتھ دے سکتی ہے۔ منطقی نتائج کو دو اور دو چار سے غرض ہوتی ہے، لیکن خود "دو" کیا ہے، اس کی تعریف منطقی نتائج سے ماورا ہے۔ اور بنیادی حقیقت یہ ہے کہ پریم چند کے افسانوں کی قدر و قیمت اس وجہ سے نہیں ہے کہ ان میں نچلے متوسط طبقہ کی زبوں حالی اور کم نصیبی کا ذکر ہے۔ ان کی قدر و منزلت اس وجہ سے ہے کہ پریم چند نے اپنے تجربات کو دوسروں کی بہ نسبت زیادہ ہنر مندی اور شدید تر خلاقانہ قوت کے ساتھ دوبارہ خلق کیا۔ ورنہ غریبوں کی ہمدردی میں سینکڑوں اور لوگوں نے بھی افسانے لکھے ہیں۔ اور غریبوں سے ہمدردی، حتیٰ کہ نام نہاد طبقاتی کشمکش بھی کوئی ایسا گہرا موضوع بھی نہیں ہے، جو فی نفسہٖ کسی ادب پارے کو وقعت و عظمت بخش دے۔

سریندر پرکاش (یا نئے افسانہ نگار) اور پریم چند (یا پرانے افسانہ نگار) کے درمیان دو طرح کے فاصلے ہیں۔ ایک تو ذہنی فاصلہ، اور دوسرا تکنیکی۔ ذہنی فاصلہ اس قدر تحیر و استعجاب کا سبب نہیں بن سکتا جس قدر کہ تکنیکی فاصلہ اکثر بن جاتا ہے۔ میر اور غالب کے ذہن ایک دوسرے سے خاصے دور ہیں، لیکن تکنیکی مماثلت کی وجہ سے میر اور غالب بادی النظر میں ایک دوسرے سے بہت زیادہ متغائر نہیں نظر آتے۔ جب فن پارہ خلق کرنے یا اس کو بنانے کا ڈھنگ

بھی مختلف ہو اور ذہن بھی، تو ایک عجیب و غریب نفسیاتی فصل کا احساس ہوتا ہے اور بہت سے قاری اس فصل کی خلیج کو آسانی سے نہیں پاٹ سکتے۔ لوکاچ (Lukacs) جیسے ماہر نقاد نے ایک بار اسپنڈر (Spender) سے دوران گفتگو کہا کہ ممکن ہے کہ جوائس (James Joyce)، پروست (Marcel Proust)، کافکا (Franz Kafka) وغیرہ بہت بڑے ناول نگار ہوں لیکن میں انھیں خوشی کے ساتھ پڑھ نہیں پاتا۔ سینٹ آگسٹائن (Saint Augustine) نے بڑی اچھی بات کہی تھی، "میں اعتقاد رکھتا ہوں تا کہ سمجھ سکوں۔" نکتہ یہ ہے کہ اعتقاد یا یقین اولین شرط ہے، فہم یا ابلاغ کی سطح اسی وقت حاصل ہوتی ہے جب یہ یقین ہو کہ کچھ ہے جو فہم کے قابل ہے اور جس کی ترسیل کے لیے افسانہ نگار نے کچھ جتن کیے ہیں۔ بے چارہ لوکاچ اسی مثبت یقین کی کمی کا مارا ہوا ہونے کی وجہ سے جوائس کو سمجھنے کی اولین منزل تک نہیں پہونچ پایا۔ اگر آپ نئے افسانے کو پہلے ہی سے گردن زدنی فرض کیے ہوئے ہیں تو آپ کی قلب ماہیت میری تحریروں کے وسیلہ سے شاید ہی ہو سکے گی۔ لیکن اگر آپ ان افسانوں کو یہ سمجھ کر پڑھیں گے کہ ان کی تخلیق کرنے والے کا ذہن اور تکنیک دونوں اپنے پیش رووں سے مختلف ہیں، اور افسانہ نگار کے پاس کہنے کے لئے کچھ ہے، تو ان کی صنعت گری آپ پر کھل جائے گی۔

سریندر پرکاش کی تکنیک پریم چند یا عصمت یا بیدی کی تکنیک سے کس طرح مختلف ہے؟ سب سے پہلا فرق تو وہی ہے جو تمام منطقی اور وجدانی ادب کا مابہ الامتیاز ہے: ان افسانوں میں کہانی آگے نہیں بڑھتی، بلکہ نمو کرتی ہے۔ یعنی یہ افسانے تعمیر کیے ہوئے نہیں ہیں، بلکہ کسی پودے کی طرح بالیدہ ہیں۔ ان میں غالب کے مصرعے کی طرح لباس نظم میں بالیدن مضمون عالی ہے کی کیفیت پائی جاتی ہے۔ دوسرے الفاظ میں یہ افسانے زمان (Time) میں نہیں بڑھتے پھیلتے بلکہ مکان (Space) میں بڑھتے پھیلتے ہیں۔ ان کے واقعات میں زمانی تسلسل اور نقطۂ آغاز و اختتام ہمیشہ نہیں ہے۔ یہ کوئی بنا بنایا قصہ نہیں کہتے، بلکہ ان کے قصے کی حرکت گھڑی کے پنڈولم کی طرح آگے اور پیچھے دونوں طرف اس قدر برابر مقدار میں ہے کہ یہ ٹھہرے ہوئے معلوم ہوتے ہیں۔ یہ افسانے محض بے پلاٹ نہیں ہیں۔ اگر پلاٹ نہ ہو، لیکن کردار زمان میں حرکت کرتا رہے تو بھی افسانے کو ایک داخلی بیانیہ ربط میسر ہو جاتا ہے۔ ان کہانیوں کے کردار بھی کسی نقطۂ وقت پر ٹھہرے ہوئے اور اس میں گرفتار ہیں۔ اگر وہ حرکت بھی

کرتے ہیں تو اپنے اپنے ذہنوں کی خلاؤں میں۔ اس طرح ان کہانیوں میں ایک انوکھی بے بدنی (bodilessness) پائی جاتی ہے جو بہ یک وقت مضطرب بھی کرتی ہے اور متحیر بھی۔ ممکن ہے کہ یہ تمام افسانے بحیثیت مجموعی عہد حاضر کے پرچھائیں نما انسان کی تمثیل ہوں۔ یا ممکن ہے کہ ان کے کرداروں کا سایہ آسائی ذہن انسان کی گہرائیوں میں باہم نبرد آزما ان گنت جبلتوں، نیم شعوری اور تحت الشعوری آگاہیوں اور پیچیدگیوں کو احاطہ کرنے کا ایک ذریعہ ہو۔ بہرصورت ان کہانیوں میں ایک تقریباً ناقابل برداشت خلا نظر آتا ہے۔ اس خلا میں پلاٹ کے جزیرے نہ ڈھونڈیے، بلکہ سایہ نما ستاروں کے جھرمٹوں کی طرح کرداروں کو نیم تاریکی میں ہاتھ پاؤں مارتے ہوئے دیکھیے تو ان کہانیوں کی معنویت نظر آئے گی۔

بے بدنی اور سایہ آسا حرکت کی اس فضا کو ان تمثیلوں (symbols) کے ذریعہ بھی سمجھا جا سکتا ہے جو ان افسانوں میں استعمال ہوئی ہیں۔ یہ تمثیلیں اساطیری، ذاتی یا مذہبی نہیں ہیں، بلکہ خواب کی دنیا سے مستعار لی گئی ہیں۔ خواب میں لاتعداد صورتیں بنتی بگڑتی رہتی ہیں اور ان گنت مادی اشیا طرح طرح کے غیر متوقع روپ دھارتی رہتی ہیں، لیکن خواب دیکھنے والے کو حیرت نہیں ہوتی (خوف شاید محسوس ہوتا ہو)۔ یہ تمام شکلیں اپنی لاشعوری یا تحت الشعوری اصل بھی رکھتی ہیں۔ خواب کے علامتستان dream symbolism کی بنیادی صفت خوابوں کی واقعیت ہے جو انتہائی غیر واقعی شکلوں میں نمودار ہوتی ہے۔ یعنی خواب میں بہت کچھ ایسا ہوتا ہے جو خارجی دنیا میں نہیں ہوتا، بلکہ غیر ممکن ہوتا ہے۔ لیکن خواب میں ہمیں ان باتوں کو دیکھ کر کوئی حیرت نہیں ہوتی، خوف ضرور آسکتا ہے۔ ہم خواب میں گھڑیوں کو گاتا گاتے، درختوں کو چلتے پھرتے، کرسی میز کو رقص کرتے، جانوروں کو کار چلاتے، وغیرہ، دیکھتے ہیں اور خود کو اس حیرت کدے میں اجنبی پاتے ہوئے بھی ان کی واقعیت پر شبہ نہیں کرتے۔ سریندر پرکاش نے خواب کی تمثیلوں کو صرف مشینی طور پر نہیں اپنایا ہے۔ (یعنی ان افسانوں میں محیر العقول واقعات اور ناقابل یقین قلب ماہیئت کا ذکر صرف برائے زیب داستاں نہیں ہے۔) بلکہ انھوں نے ان افسانوں کے ذریعہ شعور و احساس کی اس نیم بیدار منزل کو گرفت میں لینے کی کوشش کی ہے جہاں تجربہ سپر ایگو (super ego) کے قیود و بند میں محبوس نہیں ہوتا، بلکہ آزاد تلازمۂ خیال کے سہارے نت نئی شکلیں بناتا ہے۔

ظاہر ہے کہ ان افسانوں میں معنی ہیں۔ لیکن ان کے سب سے بڑے معنی یہ ہیں کہ

انسان اس کائنات میں اجنبی ہے۔ وہ دوسرے آدمی کے ڈرائنگ روم میں ہے۔

(۱۹۶۷)

افسانے میں بیانیہ اور کردار کی کشمکش

نئے افسانے کے بارے میں عام طور پر اس تشویش کا اظہار کیا جاتا ہے کہ اس کو روایت سے اللہ واسطے کا بیر ہے، اس میں روایت شکنی کا رجحان ہے، بلکہ اسے روایت شکنی کی بیماری ہے۔ اس میں بیانیہ کی روایتی خوبیاں نہیں ہیں، یا بہت کم ہیں۔ افسانے سے بیانیہ کے اخراج کا ذمہ دار جدیدیت کو ٹھہرایا گیا ہے، یعنی جدیدیت کے جرائم کی فہرست میں بیانیہ کا قتل بھی شامل ہے۔ چنانچہ بعض حلقوں کی طرف سے جب افسانے کی موت کا اعلان ہوا تو اس کے کچھ دنوں بعد (یعنی تحقیق و تفتیش کی کاروائی پوری کرنے کے بعد) یہ بھی کہا گیا کہ جدیدت نے افسانے کو چیستاں بنا کر ان ہزاروں قارئین سے اسے چھین لیا تھا جو انسانی مسائل کے تخلیقی افسانوی اظہار کو افسانے کا افسوں جانتے تھے (ڈاکٹر قمر رئیس)۔ اس بات سے قطع نظر کہ تخلیقی افسانوی اظہار کی اصطلاح میری سمجھ سے بالاتر ہے، اس بیان میں بنیادی بات یہ ہے کہ افسانے میں کسی قسم کا افسوں ہوتا ہے اور وہ افسوں اس وقت جاتا رہتا ہے جب افسانہ چیستاں بن جائے اور افسانہ چیستاں تب بنتا ہے جب افسانہ نگار کو افسانے کی روایت کا شعور نہ ہو۔

افسانے کی وہ روایت کیا تھی اور کہاں سے آئی تھی، اور اس کے بنیاد گذار کون تھے، ان سوالات سے ڈاکٹر قمر رئیس کو دلچسپی نہیں معلوم ہوتی۔ شاید اسی وجہ سے ان معاملات کے بارے میں ان کی معلومات بہت محدود اور سطحی ہیں۔ ان کے ذہن میں ایک صرف دھندلا سا تاثر ہے

کہ افسانہ اگر کوئی صنف سخن ہے تو اس کی روایت بھی ہوگی۔ عمومی طور پر ''افسانے کی روایت'' کی اصطلاح سے وہ محض ایسے افسانے مراد لیتے ہیں جو انھوں نے بی۔اے۔ (اردو) کے کورس میں پڑھے تھے۔ ڈاکٹر قمر رئیس آگے چل کر ایک نوجوان افسانہ نگار ابن کنول کے بارے میں فرماتے ہیں کہ انھوں نے افسانے کی بحالی میں نمایاں حصہ لیا ہے، کیونکہ اردو میں افسانے کی روایت کا شعور وہ اپنے ہم سنوں سے کچھ زیادہ ہی رکھتے ہیں۔ اس وقت میں ابن کنول کی افسانہ نگاری پر اظہار خیال نہ کروں گا۔ لیکن یہ ضرور کہوں گا کہ اردو افسانے کی جس نام نہاد روایت کی پاسداری قمر رئیس صاحب اور ان کے ہم نواؤں یعنی ڈاکٹر محمد حسن اور ڈاکٹر محمد عقیل کی طرف سے ہو رہی ہے، وہ اردو افسانہ تو کیا، مغربی افسانے کی بھی قدیم اور مستحکم روایت نہیں ہے۔ یہ حضرات جس'' روایت'' کی بات کر رہے ہیں اس کی عمر مشکل سے سو سال ہے اور اس کے آغاز کا سہرا امریکی ناول نگار ہنری جیمس کے سر ہے۔

ان حضرات کی نظر میں ''روایت'' سے مراد محض پریم چند اور ان کے فوراً بعد کا بیانیہ ہے ۔ بیانیہ کے اس طرز میں کردار کو افضلیت حاصل ہے۔ یہ وہ بیانیہ ہے جو کردار کی داخلی زندگی کی وضاحت کی خاطر واقعے کو پس پشت ڈال دیتا ہے۔ اس بیانیہ کی رو سے واقعہ پیش ہی اس لیے کیا جاتا ہے کہ اس کے ذریعہ کردار کی نقاب کشائی ہو اور کردار کی نقاب کشائی اس لیے کی جائے کہ اس کے ذریعہ کرداروں کی آپس میں کشمکش اور خود ان کی داخلی زندگی اور تصورات وخیالات یعنی ان کے ذہنی وقوعوں mental events اور ذہنی آویزشوں mental conflicts کو ظاہر کیا جا سکے۔ مجھے افسوس کے ساتھ کہنا پڑتا ہے کہ واقعے کو کردار کا اظہار تصور کرنے کا یہ نظریہ بیانیہ کا روایتی نظریہ نہیں ہے۔ اور سچ پوچھئے تو یہ نظریہ بڑی حد تک بیانیہ کی روح کا استحصال و استیصال کر دیتا ہے۔ اس کے برخلاف ہمارے نئے افسانے، جن میں کردار کی کوئی خاص اہمیت نہیں، بلکہ جن میں واقعہ ہی تقریباً سب کچھ ہوتا ہے۔ بیانیہ کی اصل روایت سے نزدیک تر ہیں۔ ملحوظ رہے کہ جب میں'' نئے افسانے'' کہتا ہوں تو میری مراد انتظار حسین کے افسانے نہیں، جن میں داستانی رنگ ہر ایک کو نظر آتا ہے۔ میری مراد آٹھویں اور نویں دہائی، یعنی ۱۹۷۰ کی دہائی اور اس کے بعد کے افسانے ہیں جن میں باقاعدہ پلاٹ چاہے نہ بھی ہو، لیکن ان میں واقعے کی کثرت ہے۔

روایتی بیانیہ کی شان واقعات کی کثرت ہے کردار نگاری نہیں، یہ بات اب اتنی عام ہو

چکی ہے کہ افسانے کے ہمارے مرثیہ خواں حضرات اگر شولز (Robert Scholes)اور کلاگ (Robert Kellogg) کی ہی کتاب The Nature of Narrative پڑھ لیتے تو انھیں معلوم ہو جاتا کہ بیانیہ کی اصل روایت کیا ہے۔ ملاحظہ ہو:

کردار نگاری کا سب سے اہم عنصر وہی ہے جسے کردار کی داخلی زندگی کہتے ہیں۔ یہ عنصر جتنا کم ہوگا، فن پارے کی تعمیر میں دوسرے بیانیہ عناصر مثلاً پلاٹ، حالات کا بیان، دوسرے واقعات کے حوالے اور بدیعیات[Rhetoric] کا حصہ زیادہ ہوگا۔ کامیاب بیانیہ کے لیے ضروری نہیں ہے کہ اس میں [کرداروں کی]داخلی زندگی پر زور دیا جائے اور اسے تفصیل سے پیش کیا جائے۔ لیکن اسے اس کمی کو پورا کرنے کے لیے دوسرے عناصر کا استعمال کرنا ہوتا ہے، اگر اسے خود کو انسانی دلچسپی کی چیز کی حیثیت سے باقی رکھنا منظور ہو۔ یونانی داستانی قصوں میں یہ کمی پیچیدہ پلاٹ، محاکاتی بیان اورصنائع بدائع سے بھر پور بدیعیات سے پوری کی جاتی تھی، یہی حال سولہویں اور سترہویں صدی کے انگریز اور فرانسیسی داستانی قصہ گویوں کا ہے جو یونانیوں کے متبع تھے۔

اس بیان سے یہ بات صاف ظاہر ہوجاتی ہے کہ کردار اور واقعہ کے آپسی ردعمل اور کردار نگاری کے ذریعہ واقعات کے تانے بانے جوڑنا قدیم بیانیہ کی رسم نہیں۔ قدیم بیانیہ کی رسم تو یہ تھی کہ واقعات کی کثرت ہو۔ افسانے کو موثر اور قابل قبول بنانے کے لیے ایسی بدیعیات یعنی (Rhetoric) یعنی persuasive techniqueاستعمال کی جائے جو بہت رنگین، اورصنائع بدائع سے بھرپور ہو۔ جس شخص نے ہماری داستانوں کا ایک صفحہ بھی پڑھا ہے وہ اس بات کو تسلیم کرے گا کہ شولز اور کلاگ کا بیان ہماری داستانوں (یعنی ہماری اصل بیانیہ روایت) پر حرف بہ حرف صادق آتا ہے۔

افسانے میں بدیعیات کا معاملہ بہت اہم اور دلچسپ ہے۔ جیسا کہ میں ابھی کہا، بدیعیات سے مراد وہ طریقے ہیں جن کے ذریعہ افسانہ نگار اپنے واقعات کو قابل قبول بناتا ہے۔ ان طریقوں کے شعوری یا غیر شعوری ہونے سے بحث نہیں، بنیادی بات یہ ہے کہ یہ طریقے ہر افسانہ نگار کو استعمال کرنا ہوتے ہیں۔ چاہے وہ نام نہاد واقعیت نگار ہو یا تمثیلی یا علامتی افسانہ نگار۔ مائر اسٹرن برگ Meir Sternberg نے ایک پوری کتاب اسی موضوع پر لکھی ہے۔

اس نے ایک ماہر نفسیات کا ایک تجربہ (experiment) نقل کیا ہے جس کی مختصر تفصیل حسب ذیل ہے۔ ایک عبارت ترتیب دی گئی جس میں ایک فرضی شخص مثلاً زید کے بارے میں بعض باتیں کہی گئیں۔ شروع میں جو باتیں کہی گئی تھیں عبارت کے آخری حصے میں ان تمام باتوں کی بالکل الٹی باتیں کہی گئیں۔ مثلاً اگر شروع میں لکھا کہ زید بہت سخت دل اور کنجوس تھا تو بعد میں لکھا کہ وہ بہت نیک دل اور مخیّر تھا۔ دونوں بیانات پر مبنی عبارتیں کئی لوگوں کو دی گئیں اور ان سے کہا گیا کہ ان کو جو عبارت دی گئی ہے اسے بغور پڑھ کر زید کے بارے میں اظہار خیال کریں۔ ہر شخص نے اپنی عبارت کو بغور بار بار پڑھا، لیکن زید کے کردار کے بارے میں ہر شخص نے جو بھی اظہار خیال کیا وہ انھیں باتوں پر مبنی تھا جو عبارت کے شروع میں تھیں۔ اگر شروع میں زید کی تعریف لکھی تھی تو زید کو اچھا آدمی بتایا گیا۔ اگر شروع میں اس کی برائی لکھی تھی تو اس کو برا بتایا۔ گیا۔ بعض پڑھنے والوں نے تو بعد کی عبارت کو بالکل نظر انداز ہی کر دیا، اور بعض نے اس کی توجیہیں طرح طرح سے کیں۔

اس تجربے سے اس بات کا کچھ اندازہ ہو سکتا ہے کہ افسانہ نگار اپنے قاری پر کس قدر اختیار رکھتا ہے۔ اب اگر وہ اس اختیار کو ٹھیک سے استعمال نہ کر سکے تو اس میں قاری کا کیا قصور؟ لیکن اگر قاری کی نیت صاف نہ ہو اور وہ افسانے میں فرضی چیزیں تلاش کرنا شروع کر دے، یعنی ایسی چیزیں ڈھونڈنے اور دریافت کرنے پر اتارو ہو جائے جن کا وجود ہی افسانے میں نہیں، تو افسانہ نگار کی بدیعیاتی کارروائی Rhetorical strategy ناکام بھی ہو سکتی ہے۔ فرضی چیزوں سے میری مراد یہ ہے کہ مثلاً قاری کو افسانے میں کردار کی تلاش پر اصرار ہو جب کہ افسانہ نگار آپ کو واقعہ سنا رہا ہے تو لامحالہ آپ اس کے ساتھ ناانصافی کر رہے ہیں۔ ہاں اگر واقعہ خود ان صفات کا حامل نہ ہو جو کردار نگاری کی کمی محسوس نہ ہونے دینے دیں تو اور بات ہے۔

میں نے اوپر ہنری جیمس کا ذکر کیا ہے۔ افسانے میں کردار اور بیانیہ کی کشمکش کا آغاز ہنری جیمس سے ہوتا ہے۔ یہ جیمس ہی تھا جس نے کردار کے اظہار میں اس قدر غلو کیا کہ اس نے اکثر جگہ ناول نگار'' یا فکشن نگار'' کا لفظ ہی نہیں استعمال کیا، بلکہ '' ڈراما نگار'' لکھا۔ یعنی اس کا خیال تھا کہ ناول نگار دراصل ڈراما نگار ہوتا ہے اور جس طرح ڈرامے میں تمام واقعات کا اظہار کردار کے حوالے سے ہوتا ہے، اسی طرح ناول میں بھی ہونا چاہیے۔ ہنری جیمس نے ناول میں

واقعات کے اسلوب اظہار کے لیے منظریscenic اور غیر منظریnon-scenic کی اصطلاحیں وضع کیں۔ ''منظری'' سے اس کی مراد تھی وہ اسلوب جو ڈراما سے قریب تر ہو، یا جس میں واقعات اس طرح نمایاں کیے جائیں جس طرح ڈراما میں ہوتے ہیں۔ ''غیر منظری'' سے اس کی مراد تھی وہ اسلوب جو ڈراما سے دور ہو۔ جیمس نے تقریباً ہمیشہ اس نام نہاد منظری اسلوب کو غیر منظری اسلوب پر فوقیت دی ہے۔

کردار اور واقعہ کے رشتے، اور کردار نگاری کی واقعہ پر فوقیت کے بارے میں ہنری جیمس کے بعض اہم بیانات حسب ذیل ہیں۔ یہ میں نے اس کے مختلف مضامین سے اخذ کیے ہیں:

(۱) کردار کیا ہے اگر وہ واقعے کی تعین نہیں ہے؟ واقعہ کیا ہے اگر وہ کردار کی وضاحت نہیں کرتا؟ کوئی تصویر یا کوئی ناول کیا ہے اگر وہ کردار کے بارے میں نہیں ہے؟ کردار کے علاوہ ہم ناول یا تصویر میں تلاش ہی کیا کرتے ہیں اور حاصل ہی کیا کرتے ہیں؟ اگر کوئی عورت اس طرح کھڑی ہو کہ وہ اپنا ہاتھ میز پر ٹکائے ہوئے آپ کو ایک خاص انداز سے دیکھے، تو یہ ایک واقعہ ہے۔ یا اگر یہ ایک واقعہ نہیں ہے تو میرا خیال ہے یہ کہنا بہت مشکل ہوگا کہ پھر یہ اور کیا ہے؟

یہ اقتباس جیمس کے مشہور مضمونThe Art of Fiction کا ہے، اس کی اشاعت کو آج صرف ایک سو ایک برس ہوئے ہیں لیکن یہ بیان اتنا پر اثر ثابت ہوا ہے کہ یار لوگ بیانیہ کی ہزاروں برس پرانی روایت کو بھول کر محض اس بیان کی روشنی میں بیانیہ کی روایت مرتب کرتے ہیں۔ محمد احسن فاروقی بھی ان لوگوں میں شامل ہیں۔ لیکن دیکھئے زوتیان ٹاڈاراف Tzvetan Todorov اس باب میں کیا کہتا ہے:

> ہم نے شاید ہی کوئی ایسی مثال اور دیکھی ہو جس میں خالص خودرائی نے خود کو ہمہ گیر حقیقت کے طور پر پیش کیا ہو۔ ممکن ہے جیمس کا نظریاتی آدرش ایسا ہی بیانیہ رہا ہو جس میں ہر چیز کرداروں کی نفسیات کے تابع ہے، لیکن ادب میں ایک پورا نا قابل نظر انداز ی رجحان موجود ہے جس کی رو سے واقعات اس لیے نہیں ہیں کہ وہ کردار کی وضاحت کریں۔ بلکہ اس کے برخلاف، وہاں تو سارے کے سارے کردار ہی واقعات کے تابع ہوتے ہیں۔ مزید برآں کہ اس رجحان کی رو سے'' کردار'' کی اصطلاح جس چیز کی نشان دہی کرتی ہے وہ

نفسیاتی مربوطی یا کردار کے ذاتی انوکھے رجحانات کا اظہار نہیں ہے۔

ایک دوسرے سیاق وسباق میں ٹاڈاراف یہ سوال بھی پوچھتا ہے کہ ممکن ہے پلاٹ کے بارے میں جو خیال ہے کہ وہ علت اور معلول کا نتیجہ ہوتا ہے، وہ آج کل کے پلاٹ کے بارے میں صحیح ہو، لیکن اس تصور کا اوڈیسی (Odyssey) کے پلاٹ سے کیا تعلق ہوسکتا ہے جہاں ہر بات دیوتاؤں نے پہلے ہی سے طے کر دی ہے؟[یعنی ہر چیز واقع ہو چکی ہے، اب نہ اس کی ترتیب بدل سکتی ہے اور نہ اس میں کوئی حک و اضافہ ہوسکتا ہے]۔ یہاں اسٹرن برگ کا حسب ذیل اقتباس دلچسپی سے خالی نہ ہوگا۔ اوڈیسیوس (Odysseus) پر جو گذرنی ہے وہ طے ہو چکا ہے، اور جو کچھ اس پر گذری وہ پڑھنے/ سننے والے کو بھی معلوم ہے۔اب دیکھئے ہومر اپنے اس علم کو ایک واقعہ بیان کرنے کے لئے کس طرح استعمال کرتا ہے، یعنی وہ واقعات کی ترتیب بدل دیتا ہے، اگرچہ قاری/سامع کو یہ بات معلوم ہے، لیکن پھر بھی جب وہ واقعہ پیش آتا ہے تو اس کے اثر سے نظم کی ڈرامائیت میں اضافہ ہو جاتا ہے:

> [کیلپسو (Calypso) نے اوڈیسیوس کو حیات دوام کی پیشکش کی ہے، لیکن وہ اسے ٹھکرا چکا ہے]۔ جب ہم اوڈیسیوس کو دیکھتے ہیں کہ وہ موت کی بھیانک تکالیف کا اندازہ لگا رہا ہے، جن کی وضاحت سب سے پہلے تو اسے اپنی ماں کے بیانات میں ملتی ہے اور پھر اکیلیز (Achilles) کے الفاظ میں، تو ہم اس کے لئے اور بھی تحسین کا جذبہ محسوس کرتے ہیں کہ اس نے کیلپسو کی پیشکش ٹھکرا دی تھی۔اہم بات یہ ہے کہ کیلپسو والا معاملہ اس وقت کے پہلے کا ہے جب اوڈی سیوس تحت الثرئ میں اترا۔ہومر نے یہاں ''مصنوعی'' ترتیب رکھی ہے اور کیلپسو کی پیشکش کے وقوعے کو پہلے ہی بیان کر دیا ہے۔یعنی جب اوڈیسیوس نے حیات دوام کی پیشکش کو مسترد کیا اس وقت وہ موت اور مسلسل جانکنی کی تکالیف کا اندازہ کر چکا تھا۔لیکن قاری کو اس بات کی خبر نہ تھی۔ لہٰذا وہ اوڈیسیوس کے حق میں ہمدردی اور ہم احساسی محسوس کرتا ہے ہ وہ ایسا شخص ہے جس گھریلو زندگی اور موت کو حیات دوام پر شعوری طور پر فوقیت دی۔

اس پر اتنا اضافہ کرنا ضروری ہے کہ نہیں، قاری کو کیلپسو کی پیشکش کے بارے میں پہلے سے معلوم تھا، لیکن جب ہومر اس کی ترتیب میں ردو بدل کر کے اسے اوڈیسیوس کی سیر تحت

الٹرئی کے بعد بیان کرتا ہے تو قاری کے دو ردعمل ہوتے ہیں، یا ان دو میں سے ایک ردعمل ہوتا ہے:(۱) وہ گمان کرتا ہے کہ ہومر نے قصے کا کوئی ایسا روپ بیان کیا ہے جو مشہور روپ سے مختلف ہے اور اس اختلاف کی کوئی وجہ ہوگی جو مناسب وقت پر ہم کو معلوم ہوگی (داستانوں میں ایسا ہوتا ہے)۔ یا (۲) اسے اس بات سے کوئی فرق نہیں پڑتا کہ کوئی وقعہ کب بیان کیا گیا۔ اس کے اپنے ذہن میں واقعات کی جو ترتیب موجود ہے وہ اسے ''صحیح'' راہ پر قائم رکھتی ہے۔

مندرجہ بالا بحث سے مراد یہ ہے کہ ہم لوگوں کو پلاٹ اور کردار کے بارے میں ان خیالات پر نظر ثانی کرنی چاہیے جو پچھلے سو برس سے کچھ کم یا زیادہ کے عرصے میں مغرب نے دریافت کیے ہیں۔ یہ کہنا غلط ہے کہ ناول چونکہ جدید صنف سخن ہے، اس لیے اس پر جدید ہی خیالات کی روشنی میں بات ہوگی۔ ناول تو ہنری جیمس کے پہلے سے موجود تھا، بلکہ دنیا کے سب سے بڑے ناول نگاروں میں کم سے کم تین یعنی ڈکنس(Charles Dckens)، بالزاک (Honore de Balzac)اور فلوبیئر(Gustav Flaubert) ، تینوں ہی ہنری جیمس کے پہلے تھے ، اور دو یعنی دستہ ئف سکی(Fyodor Dostoevsky) اور ٹالسٹائی (Leo Tolstoy) بھی جیمس کے بزرگ ہم عصر تھے۔ لہٰذا ہنری جیمس (جو ٹالسٹائی ،دستہ ئف سکی اور ڈکنس، ان تین میں سے کسی کو بھی پسند نہیں کرتا تھا) کہاں کا ارسطو ہے کہ ہم ناول کے بارے میں اس کی ہر بات مان لیں؟

خیر، جیمس کے بعض اور جواہر ریزے ملاحظہ ہو:

(۲) کسی مصنف کا اولین فریضہ یہ ہے کہ وہ روحوں کا علاج کرے چاہے اس کے نتیجے میں اسے محاکات کو دبانا، بلکہ منہا ہی کیوں نہ کرنا پڑ جائے۔ اس کو چاہیے کہ وہ اپنے کرداروں کی خبر رکھے۔ اس کے محاکات اپنا معاملہ خود ہی ٹھک کر لیں گے۔

یہ تحریر اس کے بالکل آخری زمانے کی ہے (۱۹۱۴)، ایک اور ملاحظہ ہو:

(۳) سچی بات یہ ہے کہ ایک بات مجھے بڑے زبردست طریقے سے پکی معلوم ہوتی ہے۔ اور وہ یہ ہے کہ کسی تصویر میں جو لوگ ہیں، یا کسی ڈرامے میں جو فاعل ہیں وہ اسی حد تک دلچسپ ہیں جس حد تک وہ اپنی اپنی صورت حال کو محسوس کرتے ہیں، کیونکہ جو پیچیدگیاں ظاہر ہوئی ہیں، خود ان کو ان کا شعور جس حد تک ہوتا ہے، اسی حد تک ہمارا اور ان کے شعور کا رشتہ قائم ہو سکتا ہے۔

یہ دیباچہ ۱۹۰۸ کا ہے۔ آگے چل کر وہ ہیملٹ ا(Hamlet)ور شاہ لیئر (King Lear) کی مثال دیتا ہے کہ یہ لوگ Finely Aware ہیں،یعنی اپنے اندرونی کوائف کو بڑی خوبی اور باریکی سے جانتے ہیں۔ (سبحان اللہ، اگر ایسا ہی ہوتا تو ہیملٹ بچارا سارے ڈرامے بھر میں اتنا فیصلہ تو کر لیتا کہ اپنے باپ کے خون ناحق کا بدلہ لینا اچھا ہے کہ برا)۔ جیمس صاحب مزید فرماتے ہیں کہ ہمیں ان لوگوں سے ہمدردی کم ہوتی ہے جو روحانی طور پر اندھے یا احمق یا غیر مہذب ہوتے ہیں۔ یعنی افسانے میں ایسے کرداروں کا ذکر ہونا چاہیے جو حساس ہوں، اپنا شعور رکھتے ہوں، بھلے برے کے درمیان امتیاز کا کرنے ہنر جانتے ہوں۔ ظاہر ہے کہ اس طرح کے کردار کو (اگر ایسے کردار ممکن ہیں)، وضاحت سے بیان کرنے کے لیے اس کی داخلی زندگی اور mental events کی گہرائیوں میں جانے کے سوا چارہ نہیں۔ جیمس مزید کہتا ہے کہ بڑے بڑے واقعہ نگاروں مثلاً اسکاٹ (Walter Scott) زولا (Emile Zola)،اور ڈیوما(Alexandre Dumas) نے یہ کیا ہے کہ کسی نہ کسی طرح کے ذہن (یعنی سوچنے والے وجود) کو کسی مہم سے دوچار کرایا ہے اور اگر ایسا نہیں کیا ہے تو انھیں نقصان بھی اٹھانا پڑا ہے۔

یہ سب کہیں نہ کہیں صحیح ضرور ہوگا، لیکن معلوم نہیں ہومر یا فردوسی کے کرداروں یا قدیم تر زبانی یا تحریری داستانوں کے کرداروں میں کس قسم کا دماغ جیمس صاحب کو نظر آتا ہوگا۔ ٹاڈا راف نے خوب کہا ہے کہ روایتی بیانیہ میں تو واقعہ ہی کردار ہے۔ دوسری بات وہ یہ کہتا ہے کہ جب ہنری جیمس کہتا ہے کہ ''الف نے بے کو دیکھا'' تو اس کے نزدیک ''الف'' اہم تر ہے۔ لیکن الف لیلہ کی قصہ گو شہرزاد کے لیے ''بے'' اہم تر ہے،یعنی کس طرح دیکھا گیا؟ کس نے دیکھا؟ یہ اہم نہیں ہے، بلکہ کیا دیکھا گیا؟ اہم ہے۔

ایسا نہیں ہے کہ میں پیچیدہ کردار نگاری کے خلاف ہوں۔ کردار نگاری، اور کردار کی نفسیات کی تہوں میں اتر کر کیچڑ اور موتی کھنگالنا بڑی عمدہ اور اہم چیز ہے۔ میں صرف یہ کہہ رہا ہوں کہ کردار نگاری اور بیانیہ ہم معنی نہیں ہیں اور نہ ہی کردار نگاری بیانیہ کی قدیمی روایت کا حصہ ہے۔ بیانیہ کی قدیمی روایت اور جدید طریق کار میں بنیادی فرق بدیعیات کا ہے، گرامر کا نہیں۔ یعنی دونوں کے قاعدے ایک سے ہیں، لیکن اپنی بات کو قائم کرنے کے لیے جدید یعنی ہنری جیمس کا طریق کار یہ ہے کہ اس میں اس شخص کو اہمیت دی جاتی ہے جس پر واقعہ گذرا۔

قدیمی روایت کی رو سے وہ شخص اہم نہیں ہے جس پر واقعہ گذرا، بلکہ خود واقعہ خود اہم ہے۔ اس طرح اس چیز کی اہمیت کم ہوجاتی ہے جسے ہنری جیمس Point of view (نقطۂ نظر) کہتا ہے۔ یعنی واقعہ بیان کرنے والا (راوی) اور مصنف الگ الگ ہوجاتے ہیں۔ اسی لیے رولاں بارت (Roland Barthes) کہتا ہے:

> متن کو اس کے باپ (یعنی خالق) کی گارنٹی کے بغیر پڑھا جا سکتا ہے... ایسا نہیں ہے کہ مصنف اپنے متن میں واپس نہیں لوٹ سکتا۔ وہ لوٹ سکتا ہے، لیکن محض ایک مہمان کی طرح۔ اگر مصنف ناول نگار ہے تو وہ اپنے متن میں خود کو ایک کردار کی طرح درج کر دیتا ہے... اس کے دستخط کسی خاص احترام و مراعات privilege، یا پدرانہ اہمیت کے حامل نہیں ہوتے... اس کی زندگی ااس کی کہانیوں کا سرچشمہ نہیں رہ جاتی، بلکہ ایک ایسی کہانی بن جاتی ہے جو اس کی تحریر کے ساتھ ساتھ چلتی ہے۔

بارت کی مراد یہ ہے کہ بیانیہ میں جب کوئی واقعہ بیان ہوجاتا ہے تو پھر اس میں مصنف کے ادراکات شامل نہیں ہوتے، بلکہ راوی کے ہوتے ہیں۔ لیکن بیانیہ کے غیر روایتی (یعنی ہنری جیمس اور اس کے متبعین) کے نظریات کی رو سے وہ نقطۂ نظر اہم ہے جس جگہ سے واقعے کو دیکھا جارہا ہے۔ واقعیت کی تلاش نے ہمارے فکشن کو اس منزل تک پہنچا دیا جہاں کوئی بیان ،کوئی روداد، اپنی اصلی شکل میں باقی ہی نہیں رہی۔ واقعیت کے نام پر واقعے ہی کا استیصال ہوگیا۔

پھر سوال یہ ہے کہ روایتی بیانیہ کس طرح کام کرتا ہے؟ اس کی بدیعیات کیا ہے؟ اور اس کی کارفرمائی ہم آج کے افسانے میں کس طرح دیکھ سکتے ہیں؟ اگر آج کا افسانہ واقعی روایتی بیانیہ کا پیرو ہے تو اس میں اس طرح کا تاثر کیوں نہیں ہے جو ہم روایتی بیانیہ میں دیکھتے ہیں! آخری سوال کا تو جواب یہ ہے کہ واقعی بیانیہ کی پیروی ایک اہم شرط نئے افسانے نے نہیں پوری کی ہے۔ وہ شرط یہ ہے کہ بیانیہ میں صرف راوی کا point of view ہو، کسی کردار کا یا مصنف کا نہ ہو۔ واقعیت کی مار ہمارے افسانہ نگاروں پر اس قدر زبردست ہے کہ جب وہ کوئی منظر بیان کرتے ہیں تو خود اپنے یا کسی کردار کے تاثرات بیان کرنے لگے ہیں۔ اپنے تاثرات بیان کرنے میں مشکل یہ ہے کہ پھر افسانے کی Rhetoric کم زور پڑ جاتی ہے اور افسانہ نگار

خود معاملے کا شریک (اور کبھی کبھی شریک غالب) بن جاتا ہے۔ پھر افسانے اور قاری کے درمیان وہ خاموش معاہدہ کمزور پڑ جاتا ہے کہ افسانہ نگار جو بھی کہے گا، ہم اسے سچ مان لیں گے۔ افسانہ نگار کو درحقیقت کوئی مراعات، کوئی privilege نہیں۔ مراعات اور privilege ہے تو راوی کو ہے۔ اور جب افسانہ نگار خود راوی بن کر بیٹھ جاتا ہے تو قاری کے ساتھ ناانصافی کرتا ہے۔

اب رہے کردار کے تاثرات، تو کردار کے تاثرات بیان کرنے میں مشکل یہ ہے کہ نئے افسانہ نگاروں کے یہاں کردار ہے نہیں۔ لہٰذا منظر کا بیان جھوٹا اور مصنوعی ہوجاتا ہے اور پریم چندی افسانے کا بھوت آموجود ہوتا ہے۔ روایتی بیانیہ میں واقعہ خود کردار کا قائم مقام ہوتا ہے یعنی کردار کے mental event نہیں بیان ہوتے، بلکہ اس کے اعمال بیان ہوتے ہیں۔ اس لیے اس میں یہ سوال نہیں اٹھتا کہ ہم کس کے ادراکات سے دوچار ہو رہے ہیں؟ یہ مثالیں ملاحظہ ہوں:

(۱) سمندر کی لہروں اور عورتوں کے خون کو راستہ بتانے والا چاند ایک کھڑکی کے راستے اندر چلا آیا تھا اور دیکھ رہا تھا، دروازے کے باہر اس طرح کھڑا مدن اگلا قدم کہاں رکھتا ہے؟ مدن کے اپنے اندر ایک گھن گرج سی ہو رہی تھی اور اسے اپنا آپ یوں معلوم ہو رہا تھا جیسے بجلی کا کھمبا ہے جسے کان لگانے سے اسے اندر کی سنسناہٹ سنائی دے جائے گی۔

(بیدی: اپنے دکھ مجھے دے دو)

مدن کی شادی کی پہلی رات ہے، وہ حجلۂ عروسی میں ایک قدم رکھ کر ٹھٹکا کھڑا ہے۔ اس منظر کا بیان انتہائی اعلیٰ درجے کا ہے، اس میں کوئی کلام نہیں۔ لیکن اس بیان میں چاند کو سمندر کی لہروں اور عورتوں کے خون کو راستہ بتانے والا کیوں کہا گیا؟ ''خون'' اور ''راستہ'' کی جنسی معنویت پر غور کیجئے۔ پھر مدن خود کو بجلی کے سنسناتے ہوئے کھمبے کی طرح محسوس کر رہا ہے۔ اس پیکر کی بھی جنسی اشاریت ملحوظ رکھئے۔ یہ چیزیں بیان کی قوت میں اضافہ کرتی ہیں۔ لیکن یہ چاند جو اس منظر میں ہے، مدن نے دیکھا ہے کہ بیدی نے؟ اور مدن کے سنسناہٹ بھرے بدن کو ہم اپنی آنکھ سے دیکھ رہے ہیں یا بیدی کی آنکھ سے؟ اگر سہاگ رات کی چاندنی نہ ہوتی تو کیا اس وقت بھی بیدی چاند کے بارے میں لکھتے کہ وہ سمندر کی لہروں اور عورتوں کے خون کو راہ بتانے والا ہے؟ ظاہر ہے کہ نہیں۔ لہٰذا یہ بھی ظاہر ہے کہ یہ چاندنی بیدی نے بنائی ہے۔ وہ چاند جو

مدن کا اگلے قدم اٹھنے کے انتظار میں ہے نہ واقعی ہے نہ استعاراتی۔ وہ بیدی کا کھلونا ہے۔ بجلی کے سنسناتے ہوئے کھمبے کا سا بدن بھی اس وقت نہ ہوتا جب سہاگ رات کے بجائے مثلاً امتحان کے پہلے پرچے یا نوکری کے انٹرویو کے وقت کا ذکر ہوتا۔ یہ سب تفصیلات اعلیٰ پائے کی ہیں، خوبصورت ہیں، حسب حال ہیں لیکن ان کا واقعے سے کوئی تعلق نہیں، یہ واقعے پر طاری کی گئی ہیں، کیونکہ راوی نے افسانہ نگاری شروع کر دی ہے۔ لہٰذا کیا ہوا؟ کیا دیکھا؟ اہم نہیں ہے، بلکہ کس پر ہوا؟ کس نے دیکھا؟ اہم ہے اور ان دونوں سے زیادہ اہم ہے: کس نے بیان کیا؟

غیر روایتی افسانے میں لاشخصیت کا پتہ نہیں۔ وہ لاشخصیت جو فلوبیئر کی زندگی کا آدرش تھی۔

بیدی کے علی الرغم، نیا افسانہ نگار بہر حال قدیمی بیانیہ کو اپنانا چاہتا ہے۔ لیکن جب وہ واقعیت نگاری کی ٹوپی پہن کر اس بزم میں آتا ہے تو اس کی پگڑی اچھلتی نظر آتی ہے۔ یہ اقتباس دیکھئے:

> (۲) ننھے ننھے پتھر جب پرسکون پانی پر گرے تو پہلے کائی پھٹی، پھر دھوپ اندر گئی۔ پھر برف پگھلی۔ پانی میں ہل چل ہوئی۔ لہریں اٹھیں اور صدیوں کی جمی کائی بہہ کر دور چلی گئی۔ تہ میں سوئی ہوئی مچھلیاں ان پتھروں کی طرف لپکیں۔ ایک دنیا کا طلسم ٹوٹا۔ ایک دنیا کی آنکھ کھلی۔ پتھر برستے رہے، ہنگامہ جوان رہا۔ لہریں زندگی کی علامت بن کر آگے اور آگے بڑھتی رہیں۔
>
> (شفق: کانچ کا بازی گر)

تحریر ادبی درجے اور رتبے کے اعتبار سے بیدی سے کچھ ہی کم ہے۔ لیکن یہاں کردار تو ہے نہیں۔ پھر یہ کس کے ادراکات بیان کیے جا رہے ہیں؟ اور mental events (ذہنی کوائف) کو ادراک کا درجہ کیوں دیا جا رہا ہے؟ بظاہر یہ ادراک اس مرکزی کردار کے ہیں جس نے خود کو "میں" کے نام سے متعارف کیا ہے۔ لیکن ہوگا۔ مدن کی سہاگ رات تو پھر بھی ایک دلچسپ یا کم سے کم ایک گدگدی پیدا کرنے والا titillating موقعہ تھی، لیکن یہاں کس صورت حال کا اظہار کیا جا رہا ہے؟ ظاہر ہے کہ کردار کو منہا کر دیا گیا ہے، لیکن کردار نگاری سے ابھی نجات نہیں ملی ہے۔ جو تاثرات بیان کیے جا رہے ہیں وہ افسانہ نگار کے ہیں، کسی راوی کے نہیں۔ افسانہ نگار نے اپنے خیالات کو "میں" کے ذریعہ ادا کیا ہے، لیکن "میں" تو کوئی شخص نہیں، ہوتا، جب تک کامیو کے The Fall کے مرکزی کردار کی طرح وہ ہم کو اپنے بارے میں براہ

راست نہ بتائے۔ یہاں جو ''میں'' ہے وہ کردار نہیں ہے، کردار کا بھوت ہے جس کی نقاب افسانہ نگار نے اوڑھ لی ہے۔ اگر باقاعدہ کردار ہوتا تو ہم اس سے سوال جواب کرتے۔ موجودہ صورت میں ہمارے پاس کردار نہیں ہے، لیکن راوی بھی نہیں ہے، صرف افسانہ نگار ہے۔ پھر بیانیہ کی قدیم روایت کے خدوخال کیوں کر نمایاں ہوں؟ اب ایک اور اقتباس دیکھتے ہیں:

(۳) ہر چیز تھم گئی ہے۔ چوراہے پر سے گذرتی بسیں، گاڑیاں، راہ گیر، سب وقت کے فرسودہ فریم میں تصویر کے مانند ساکت ہو گیے ہیں۔ صرف شام اتر رہی ہے، دھیرے دھیرے گلی کوچوں میں، عمارتوں پر، ٹیلی گراف کے تاروں پر، اپنے گھروں کو رواں ہوتے انسانوں کے جم غفیر پر۔

(انور خاں: شام رنگ)

سب سے پہلی بات تو یہ کہ یہ شام بیدی صاحب کی اس شام سے ملتی جلتی ہے جب سورج کی ٹکیہ بہت لال تھی۔ یہ شام بھی زور اور عبرت کے مرتبے میں بیدی سے کچھ ہی کم ہے، لیکن بیدی کی شام ان کرداروں کے ادراک میں تھی جن سے ہم فوراً ہی دوچار ہوتے ہیں۔ یہاں پھر وہی ''میں'' ہے جس میں کوئی کرداری صفت نہیں۔ بنیادی بات یہ ہے کہ دونوں افسانہ نگاروں کی بدیعیات ایک سی ہے۔ بیدی کے یہاں وہ کامیاب اس لیے ہے کہ وہ قدیمی روایت کے بیانیہ کے برخلاف کردار نگاری کر رہے ہیں۔ یہ الگ بات ہے کہ اس طرح کی منظر کشی جس میں افسانہ نگار اپنے کرداروں کی تقدیر کا فیصلہ مقدمہ شروع ہونے کے پہلے کر دیتا ہے، واقعیت کے نام پر بے ایمانی ہے، لیکن وہ بے ایمانی اپنی شعریات کی حدود میں ہے۔ انور خاں کردار نگاری سے منحرف ہیں، لیکن ادراکات وہ بیان کر رہے ہیں جو راوی کے نہیں بلکہ کردار کے حوالے سے خود ان کے ہیں۔ یہی انور خاں جب سیدھی سادی تمثیل Allegory لکھتے ہیں۔ مثلاً ''فن کاری'' تو غیر معمولی طور پر کامیاب ہوتے ہیں:

(۴) جب ششی نے چائے کے داموں میں اضافہ کر دیا تو بھارت ہندو ہوٹل میں مختلف میزوں پر بیٹھنے والے بے روزگار نوجوانوں میں برہمی پھیل گئی۔ ملک کی اقتصادیات سیاسیات اور سماجیات پر طویل بحث کرنے کے بعد وہ اس نتیجے پر پہنچے کہ انھیں احتجاج کرنا چاہیے۔ انھوں نے ٹیبل والے سے اخبار منگوا کر اس شام منعقد ہونے والے پروگراموں کی تفصیلات دیکھیں اور ایک پروگرام

جس میں شہر کے تمام سر برااوردہ اور معزز لوگوں کی آمد متوقع تھی چن لیا۔

(انور خان: فن کاری)

تمثیل ابھی قائم نہیں ہوئی ہے، لیکن ہلکے ہلکے اشارے موجود ہیں۔ یہ آغاز بلراج کومل کے افسانے ''کنواں'' کی یاد دلاتا ہے، لیکن اگر وہ افسانہ یاد نہ بھی آئے تو بھارت ہندو ہوٹل، بے روزگار نوجوانوں کی بحث ،اخبار میں پروگراموں کا کالم دیکھ کر احتجاج کی جگہ منتخب کرنا، ان سب سے ہمیں اندازہ ہو جاتا ہے کہ معاملہ وہ نہیں ہے جو بظاہر نظر آتا ہے۔ ان تفصیلات کی خود کچھ اہمیت نہیں ہے بلکہ جس ترتیب سے وہ یکجا کی گئی ہیں، وہ اہم ہے۔

چونکہ بیانیہ کی قدیم روایت واقعے کی کثرت کا تقاضا کرتی ہے اور کردار کو واقعے کا تفاعل ٹھہراتی ہے، لہٰذا اس کے سامنے دو مسائل ہیں۔ اول یہ کہ واقعات کو کس طرح پیش کیا جائے، اور دوئم یہ کہ جب کردار کی داخلی زندگی نہ بیان ہو تو اس کے خیالات (اگر کوئی ہیں) کس طرح بیان کیے جائیں؟ پہلے سوال کا جواب تو آسان ہے۔ بیانیہ کی کوئی بھی ترکیب کارگر ہو سکتی ہے تمثیل کی مثال سامنے ہے۔ مسئلہ افسانے کے ابہام یا اشکال، یا علامتوں سے افسانہ نگار کے شغف کا نہیں ہے۔ علامت تو کسی بھی طرح کے افسانے میں ہو سکتی ہے، اور آج کل کے زیادہ تر افسانوں میں علامت ہے بھی نہیں۔ مسئلہ در اصل یہ ہے کہ افسانہ یعنی بیانیہ کس طرح وجود میں آئے؟ واقعات کس طرح درج کیے جائیں اور کس طرح کے واقعات ہوں؟ ان مسائل پر میں تھوڑا بہت اظہار خیال کر چکا ہوں۔ ایک بات میں نے کئی بار کہی ہے کہ افسانہ نگار کو قاری پر غیر معمولی اختیار حاصل ہوتا ہے۔ وضعیاتی Structuralist نقاد تو ہر افسانے کو relationsips اور categories میں بانٹ کر چھٹی کر دیتا ہے۔ میں نے وضعیاتی اور بعد وضعیاتی تنقید سے تھوڑا بہت سیکھا ضرور ہے۔ لیکن مجھے اس بات کا احساس ہے کہ محض relations اور توازن کے اقسام بیان کر دینے سے واقعے کی واقعاتی قدر کا تعین نہیں ہو سکتا۔ یہ بات غور کرنے کی ہے کہ آخر افسانہ آزاد وجود رکھتا ہے یا نہیں؟ بعض نقادوں نے تو یہاں تک کہا ہے کہ افسانے میں لسانی سطح کے علاوہ ایک Semiotic یعنی نشانیاتی سطح بھی ہوتی ہے، اور وہ لسانی سطح کے ماقبل ہوتی ہے۔ فرض کیجیے ہم وہاں تک نہ جائیں اور یہ کہیں کہ افسانے کے لیے دو باتیں ضروری ہیں، ایک تو واقعہ، اور دوسری اس واقعے کو بیان کرنے والا۔ بیان کرنے والے کے بغیر واقعہ بے معنی ہے اور واقعے کے بغیر بیان کرنے والا ہو ہی نہیں سکتا۔

تو پھر ان دونوں میں وہ رشتہ کیا ہے جس کی بنا پر ہم اسے افسانے کی سطح پر قبول کرتے ہیں؟

ظاہر ہے کہ یہ رشتہ اس بات میں مضمر ہے کہ بیان کرنے والے نے واقعے کو بیان کرنے کے لائق سمجھا۔ لیکن کیا اس کا مطلب یہ ہے کہ بیان کرنے والے نے واقعے میں کوئی خاص معنی دیکھے؟ یا کہیں ایسا تو نہیں کہ بیان کرنے کے بعد اس میں معنی پیدا ہو جاتے ہوں؟ کیوں کہ یہ بھی تو ممکن ہے کہ بیان کیے ہوئے واقعے کے معنی کسی کے لیے کچھ ہوں اور کسی کے لیے کچھ؟ اگر شرحیات Hermeneutics کے نئے نظریات کی روشنی میں دیکھیں تو گیڈمر Gadamar کی طرح یہ بھی کہہ سکتے ہیں کہ جب کوئی تخلیق وجود میں آ گئی تو اس کے معنی بھی ہوں گے، کیونکہ تخلیق کی فطرت ہی یہی ہے کہ وہ با معنی ہو۔ لہٰذا یہ کہا جا سکتا ہے کہ بیان کرنے والا معنی کی غرض سے واقعہ نہیں بیان کرتا۔ بلکہ وہ اس کو بیان کرنے کے لائق اس لیے سمجھتا ہے کہ اس میں خود اس کے لیے معنی ہیں اور وہ اس کے ذہن میں بطور واقعے کے قائم ہے۔ اب ضرورت اس بات کی ہے کہ وہ اس کو قاری کے بھی ذہن میں بطور واقعے کے قائم کر دے۔ یعنی بیان کرنے والے کو ایک شارح درکار ہوتا ہے جو بیان کی ہوئی چیز کی شرح واقعےؔ کے طور پر کر سکے۔ لہٰذا واقعہ اور اس کو بیان کرنے والا مل کر ایک تیسرا رشتہ خلق کرتے ہیں جو شارح کا ہوتا ہے۔ یہ مسئلہ ابلاغ کا نہیں بلکہ بیانیہ کے اختیار کو کامیابی سے استعمال کرنے کا ہے۔ ہم جانتے ہیں کہ افسانہ نگار جو بھی کہتا ہے، شارح اس کو مان لیتا ہے۔ پھر افسانہ نگار شارح سے یہ کیوں نہیں منوا لیتا کہ میں نے افسانہ لکھا ہے، جغرافیہ کی کتاب نہیں؟ روایتی بیانیہ وہ کیا کام کرتا ہے جس کی بنا پر ہم اس کو افسانہ یعنی Fiction مان لیتے ہیں؟ اس کا جواب یہ ہے کہ وہ اپنے کرداروں کو سرگرم عمل دکھاتا ہے، یہاں تک کہ ان کا سوچنا بھی عمل ہوتا ہے۔ یعنی ان کا سوچنا گفتگو کا عمل Speech act ہوتا ہے نئے افسانے میں واقعہ کثرت سے ہے، لیکن عمل بہت کم ہے۔ اس میں مکالمہ بھی سوچ کی شکل میں نظر آتا ہے، گویا کہ سوچ کو مکالمہ کا رنگ دیا جائے۔ یہاں چند مثالیں دیکھیے:

> کوکب دل سے اپنے باتیں کرتا ہے کہ اے کوکب کاش کے عمرو مجھ کو اس حال زار میں نہ دیکھتا عمرو بیٹھنے والا دربار صاحب قراں کا ہے جس وقت عمرو اس بارگاہ آسماں جاہ میں جا کر بیٹھے گا اس دربار میں جوانان صف شکن تیغ زن جلوہ فرما رہے ہیں فرزندان صاحب قراں صاحب شوکت و شان جس امر کا ارادہ

کرتے ہیں بدون فتح قدم نہیں ہٹاتے اسد نامدار نے کیا کیا جفا اٹھائی سات
برس گنبد نور میں قید رہا چاہیے حوصلہ پست ہوتا کہ ملک ساحران میں ہمارا قدم
نہ جمے گا افرسیاب ہمارے قتل کیے قتل نہ ہو سکے گا حوصلے میں کمی مزاج میں
برہمی ہوتی ہوشربا کو چھوڑ کر چلے جاتے جفا اٹھانے سے اور حوصلہ بڑھا آج
تک کھیت سے پاؤں نہ ہٹایا اے کوکب سب کی نگاہوں سے گر جاؤ گے سمجھ
جائیں گے کہ صرف جادوگر ہے ہنر جرأت سے نابلد ہے اپنے مقام پر ہنسیں
گے مردان عالم طعن کریں گے یہ تو ناممکن ہے کہ اتنا بڑا معرکۂ عظیم مشہور و
معروف نہ ہو پس اے کوکب واپس ہونا روگردانی اس مقدمے سے سراسر
نامردی ہے عمرو نے دیکھا جب پتلے مارے جا چکے اور کوکب زخموں میں چور ہو
چکا شمشیر زنی کی بھی طاقت نہ رہی بیچ میں سے تلواروں کے نکل کر الگ کھڑا
ہوا سائے سے ابر کے ہٹ آیا... عمرو حیران ہے کہ یہ کیا معرکہ گذرا کوکب کے
جی چھوٹ گئے... اے عمرو بزرگوں کا جو قول ہے تخن شنیدن بیخ دولت کوکب نے
اس کے خلاف کیا ہم نے کہا تھا کہ تامل کرو ہم عیاری کر کے ماہیان کو ماریں
گے اس وقت جوش جرأت میں ہمارا کہنا نہ مانا آخر مجبور ہو کے پلٹ گیا صاحب
غیرت ہے ایسا نہ ہوا اپنی جان دے اب کہاں جا کر تلاش کروں۔

(طلسم ہوشربا، جلد ہفتم، از احمد حسین قمر، ص۳۶ تا ۳۷)

یہ داستان گوئی کا بہترین نمونہ نہیں ہے، لیکن نمائندہ نمونہ ضرور ہے۔ خیال کو تقریر کی شکل میں دکھانے کے پیچھے یہ قدیم نظریہ ہے کہ خیال دراصل خاموش تقریر ہوتا ہے، اور خود تقریر دراصل بولی ہوئی تحریر ہوتی ہے۔ دوسری بات یہ کہ داستان گو صرف وہی واقعات بیان کر سکتا ہے جن کا دیکھنا ممکن ہو۔ دل میں گذارنے والے خیال کو کوئی نہیں دیکھ سکتا، لہٰذا داستان میں خیال کو گفتگو کی شکل میں پیش کرتے ہیں۔ اسی وجہ سے پرانی داستانوں اور رزمیوں میں کرداروں کے خیالات بھی ایسی زبان میں بیان کیے جاتے ہیں جو دراصل تحریری زبان ہوتی ہے۔ تحریر اور تقریر کے بارے میں یہ نظریہ اب بالکل غلط ثابت ہو چکا ہے۔ لیکن آپ کو صحیح نظریہ لینا ہے یا کامیاب افسانہ نگاری کرنی ہے؟ افسانہ نگار جب داستانی شعریات قبول کر رہا ہے تو اس کے لیے تو وہی نظریہ درست ہوگا جو اس شعریات سے برآمد ہو۔ اس اقتباس میں

مندرجہ ذیل باتیں لائق توجہ ہیں:

(۱) تقریر یعنی Speech act کی زبان، آہنگ اور لہجہ۔

(۲) حال، ماضی، مستقبل کی یک جائی (عمرو...کا ہے...بیٹھے گا... جلوہ فرما رہے ہیں... ارادہ کرتے ہیں...قدم نہیں ہٹاتے)۔

(۳) ماضی کا بطور حال کے استحضار (کیا کیا جفا اٹھائی...قید رہا... چاہیئے تھا حوصلہ پست ہوتا...نہ جمے گا... چلے جاتے...اور حوصلہ بڑھا)۔

(۴) مستقبل اور حال کا ادغام (گر جاؤ گے...نابلد ہے... مشہور و معروف نہ ہو...نامردی ہے)۔

(۵) دو تقریروں کے بیچ میں بیان (عمرو نے دیکھا)۔

(۶) ماضی کا بطور حال کے بیان (عمرو نے دیکھا... مارے جا چکے... چور ہو چکا)۔

(۷) ماضی کا فلیش بیک (Flash back)۔

اس طرح ہم دیکھتے ہیں کہ یہ محض خیال بطور تقریر نہیں ہے، بلکہ تقریر کے اندر بھی ماضی، حال اور مستقبل کے واقعات کا عمل جاری رہتا ہے۔ یہ بظاہر سادہ سی تحریر بہت پیچیدہ اور حرکت سے بھرپور ہے۔ میں یہ نہیں کہتا کہ ہمارے افسانہ نگار کو چاہیئے کہ وہ داستانی زبان استعمال کرے۔ ہمارے شعرا کو جب میر کی نقل سوجھتی ہے تو "آؤ ہو" "جاؤ ہو"، "چمن کے بیچ" لکھ کر خوش ہو لیتے ہیں کہ ہم نے حق ادا کر دیا۔ اور نثر نگاروں کو جب داستانی رنگ اپنانا ہوتا ہے تو وہ "صاحبو، قصہ کچھ یوں ہے"، "اے مرد نیک نہاد" وغیرہ قسم کے فقرے لکھ لکھا کر سمجھتے ہیں کہ ہم نے "بوستان خیال" دوبارہ لکھ دی۔ جی نہیں، میں تو ان ترکیبوں کو اپنانے کی سفارش کر رہا ہوں جن میں سے بعض کو ہم نے مندرجہ بالا عبارت میں دیکھا۔ بیانیہ کی ایسی بہت سی ترکیبیں قرۃ العین حیدر نے استعمال کی ہیں، اور بڑی خوبی کے ساتھ۔ انھوں نے داستان گویوں کی اس ترکیب کو سمجھ لیا ہے کہ افسانہ حرکت سے عبارت ہے، اور حرکت کا راز زمانے کی یک وقتی (simultaneity) میں ہے۔ م۔ق۔خاں لکھتے ہیں۔

> وہ جگہ دیوتاؤں اور دیویوں سے بھر گئی۔ ان کے ہمراہ اگر رشی منی تھے تو بھوت اور اسور بھی تھے، برہما عجیب وحشیانہ ڈھنگ سے جھانجھ پیٹ رہے تھے۔ وشنو ڈھول بجا رہے تھے۔ سرسوتی وینا کے تاروں کو چھیڑ رہی تھی اور اندر مرلی کی

تان اڑا رہے تھے اور بھوت اسور بدمست ہوکر محورقص تھے، نٹ راج کی جٹا
طوفان کی زد میں آئے درختوں کی طرح دیوانہ وار جھوم رہی تھی۔

یہاں افسانہ نگار کو علامتیں جمع کرنے کا اتنا شوق ہے کہ انھیں عبارت بنانے کی فرصت نہیں۔ اسی ٹکڑے کو احمد حسین قمر کی طرح ماضی، حال اور مستقبل کے اوغام کے ساتھ لکھئے تو فرق معلوم ہوجائے۔ مظہر الزماں خاں کی عبارت میں زیادہ تناؤ ہے، اگر حرکت بڑھ جائے تو ان کے امکانات اور روشن ہوں۔

نئے افسانہ نگار نے پریم چندی افسانے کو مسترد کر کے ادب کی ایک اہم خدمت انجام دی ہے۔ اس نے بڑی قربانیاں دے کر یہ سبق سیکھا ہے کہ کردار محض ایک کھونٹی ہے جس پر کسی بھی قسم کا لباس ٹانگا جا سکتا ہے۔ لیکن پریم چندی افسانے' سے اس کو ابھی پوری طرح گلو خلاصی نہیں ملی ہے۔ دوسری طرف اسے نثری نظم کا خطرہ ہے۔ نثر کا ہفت خواں طے نہ کر سکنے کے باعث اس کا قافلہ نثری نظم کے نخلستان میں ٹھہرتا ہوا معلوم ہوتا ہے۔ نثری نظم میں آسانی یہ ہے کہ بات کم لفظوں میں کہہ دی جاتی ہے۔ لیکن افسانہ لفاظی مانگتا ہے۔ پروست (Marcel Proust) نے اس بظاہر سادہ سی بات کو سمجھتے سمجھتے بیس برس لگا دیئے۔ لیکن ہمارے افسانہ نگاروں کو مایوس ہونے کی ضرورت نہیں۔ افسانے کا میدان بہت وسیع ہے۔ جو لوگ افسانے میں ''کہانی کی واپسی'' جیسا بے معنی اور حقیقت سے عاری جملہ گھڑ کر خوش ہو رہے ہیں، انھیں ابھی بہت کچھ افسوس کرنا ہے۔ افسانہ اب ہمیشہ کے لئے دو اور دو چار قسم کی کردار نگاری سے آزاد ہو چکا۔ نئے افسانہ نگار نے یہ بہت بڑی منزل سر کر لی ہے۔ نئے افسانہ نگاروں کو اب ایسے افسانے لکھنا ہیں جن میں واقعہ پوری انسانی دلچسپی کے ساتھ رونما ہو اور جس کے کردار محض ''میں''، ''وہ''، ''لنگڑا آدمی''، ''الف''، ''اجنبی'' وغیرہ ناموں سے نہ پکارے جائیں۔ رہی علامت اور تجرید، تو اس کا استعمال حسب توفیق سب ہی کریں گے۔ اردو افسانے میں دیہات کی پیش کش، اردو افسانے میں مزدور کی پیش کش، اردو افسانے میں عورت کی پیش کش، اردو افسانے میں نفسیات، اردو افسانے میں فلسفہ، یہ سب تو ہو چکا۔ اب ذرا واقعہ بیاں ہوجائے۔

(۱۹۸۵)

بلونت سنگھ کے کچھ افسانے

بلونت سنگھ کو عام طور پر پنجاب کے جاٹ سکھوں کا افسانہ نگار کہا گیا ہے۔ مفروضہ یہ ہے کہ بلونت سنگھ نے پنجاب کے دیہاتوں، خاص کر دور دراز علاقے کے دیہاتوں، میں رہنے والے سخت مزاج، جفاکش، جنگجو، اور اپنی آن پر مر مٹنے والے جاٹ سکھوں کی زندگی، ان کے محسوسات و تجربات، ان کے تصور کائنات، لائحۂ حیات وغیرہ کا بہت گہرا مشاہدہ کیا ہے۔ اور اپنے مشاہدے کے ذریعہ حاصل ہونے والی بصیرت کو بڑی خوبی سے انھوں نے اپنے افسانوں میں منتقل کیا ہے۔ میں آج کے لوگوں کی نہیں کہتا، کیوں کہ آج کے لوگوں میں سے اکثر نے بلونت سنگھ کا نام ہی نام سنا ہوگا، ان کی کوئی تحریر پڑھی نہ ہوگی۔ ہاں جب ہم لوگ ادب کی دنیا میں نئے نئے داخل ہو رہے تھے، اور ہر نوآمدہ ادیب کی جیب میں ایک دو افسانے ہر وقت پڑے رہتے تھے، اور ہر شخص منٹو، بیدی، کرشن چندر کے تازہ افسانے کو جلد از جلد پڑھ ڈالنا چاہتا تھا، ان دنوں میں بلونت سنگھ کے بھی جاننے والے، ماننے والے اور چاہنے والے بہت تھے۔ ان دنوں میں بھی بلونت سنگھ کا افسانہ ہیکڑی بھرنے والے، تندخو، جرائم پیشہ لیکن بہادر اور جرأت پسند جاٹ سکھ کی تصویر ہی سمجھا اور کہا جاتا تھا۔ اس زمانے میں لفظ ''ماچو'' (Macho) ہندوستان میں رائج نہ تھا (یا کم سے کم میں اس سے واقف نہ تھا) ورنہ بلونت سنگھ کے تقریباً تمام جاٹ سکھ مرکزی کرداروں پر یہ لفظ پوری طرح صادق آتا۔ اس لفظ کی وضاحت Random

House کی کلاں یک جلدی (One Volume Unabridged Dictionary) ڈکشنری میں یوں کی گئی ہے:-

1. Having or characterized by qualities considered manly, especially when manifested in an assertive, self conscious, or dominating way.
2. Having a strong or exaggerated sense of power or the right to dominate.
3. Assertive or aggressive manliness, machismo.
4. An assertively virile, dominating, or domineering male.

اس پر اگر یہ اضافہ کردیں کہ ماچولوگوں کو جرم سے کوئی عار نہیں ہوتی، تو بلونت سنگھ کے اینٹی ہیرو نما ہیرو کی تصویر مکمل ہو جائے۔ چونکہ اس زمانے میں یہ مفروضہ بھی تھا کہ سرمایہ دار (یا اس کی قسم کا شخص مثلاً زمین دار، ساہوکار وغیرہ) ہمیشہ برا اور بے ایمان ہوتا ہے اور غیر سرمایہ دار، غیر زمیں دار وغیرہ قسم کا شخص پرولتاری کہلائے جانے کا مستحق ہونے کے باعث ہمیشہ اصلاً اچھا اور ایمان دار ہوتا ہے (ملاحظہ ہو "دس روپے کا نوٹ" از کرشن چندر) اس لئے بلونت سنگھ کے ان خوف ناک، ماچو، لیکن بات کے پکے مردوں کو سب لوگ پسند کرتے تھے، یا کم سے کم نگاہ تحسین سے دیکھتے تھے۔ بلونت سنگھ اپنے ماچو کرداروں کو رومانیت کی گلابی دھند میں لپیٹ کر ہیرو پرستی اور مثالیانے (Idealization) کے اڑن کھٹولے پر اڑاتے تھے، اور لوگ سمجھتے تھے کہ یہ ٹھیک ہی ہے، کیوں کہ اس طرح کسان، محنت کش" وغیرہ لوگ Idealize کئے جا رہے ہیں۔ بلونت سنگھ کے کسانوں، عام جفا کش لوگوں، وغیرہ میں جو عیب ہیں (تکبر، تند مزاجی، جرائم پیشگی) وہ سب تو "ظالم سماج" کے باعث ہیں جو انھیں بری راہ اختیار کرنے پر مجبور کرتا ہے۔ اور جو خوبیاں ہیں، وہ اس لئے ہیں کہ اصلاً اور اصولاً وہ "محنت کش" اور کسان طبقے سے تعلق رکھتے ہیں۔ اور یہ طبقہ اپنی اصل اور فطرت میں نوری ہی ہو سکتا ہے، ناری نہیں۔

ایک طرح سے دیکھئے تو بلونت سنگھ کے ماچو، جرائم پیشہ، اینٹی ہیرو نما ہیرو کا ان کے فکشن میں وہی مقام نظر آتا ہے جو ترقی پسند فکشن میں طوائف کا ہے۔ یعنی طوائف دراصل ماں، بہن، بیوی ہے۔ اصلاً اور اصولاً وہ ماممتا کی تصویر ہے۔ وہ تو" ظالم سماج/ظالم زمانے" نے اسے طوائف بنا ڈالا ہے، (اس بیماری سے بیدی بھی نہیں بچے۔ ملاحظہ ہو" ببل")۔ جس طرح ترقی پسندوں نے طوائف کو رومانیت کی عینک لگا کر دیکھا، اسی طرح بلونت سنگھ نے ماچو جاٹ سکھ کو

Romanticise کیا۔ اصول دونوں کے یہاں ایک ہی ہے۔ بلونت سنگھ کے افسانے "تین چور" میں چھیل سنگھ اور اس کے دو ساتھی ایک سوتی ہوئی حسین عورت کے بدن سے زیور اتار رہے ہوتے ہیں کہ حسینہ جاگ پڑتی ہے اور کہتی ہے کہ جس طرح تم نے زیور اتارے ہیں اسی طرح واپس پہنا دو ورنہ:

"اگر تم بھاگ گئے تو میرا خاوند تم تینوں کو جا پکڑے گا اور مار مار کر تمھارا بھرکس نکال دے گا۔" آخر بات یوں طے ہوتی ہے کہ عورت زیوروں کی پوٹلی اپنے ہاتھ سے انھیں پکڑا دیتی ہے (آخر ہے وہ بھی نہ جاٹ) اور کہتی ہے:

"لو جب تم اس سامنے والے اس چھوٹے سے درخت کے قریب پہنچ جاؤ گے تو میں اسے جگا دوں گی۔"

تینوں بھاگ نکلتے ہیں، اور جب حسینہ کا کڑیل جوان شوہر واقعی انھیں پکڑنے کے قریب ہوتا ہے تو وہ ایک چال سے اسے مار گراتے ہیں۔ بعد میں انھیں افسوس ہوتا ہے کہ کہیں وہ مر ہی نہ گیا ہو۔ وہ اس کی ٹوہ میں نکلتے ہیں۔ گاؤں کے اندر پہنچ کر معلوم ہوتا ہے کہ وہ زندہ ہے اور اس کا نام دربارا سنگھ ہے۔

دن کی روشنی میں اس کا غیر معمولی سا پلا ہوا جسم دیکھنے کے قابل تھا۔ اف کس قدر تنومند تھا وہ شخص۔ دربارا سنگھ انھیں پورا واقعہ سناتا ہے (وہ سمجھتا ہے کہ یہ لوگ پردیسی ہیں) اور کہتا ہے کہ کیا زبردست دوڑنے والے تھے، واقعی غیر معمولی چور تھے۔ وہ کہتا ہے:

"[میں تو] دل ہی دل میں ان پر آفریں کہہ رہا تھا۔ لیکن مجھے افسوس اس بات کا ہے کہ آمنے سامنے مقابلہ نہ ہو سکا..."

تینوں چور چپ چاپ وہاں سے چل دیتے ہیں۔ لیکن افسانہ ابھی ختم نہیں ہوتا۔ واپسی میں وہ اسی گھر کے پاس سے گذرتے ہیں جہاں رات چوری کی تھی۔

دفعتہً چھیل سنگھ رک گیا۔ اس نے چندے سکوت کیا اور پھر کمر سے زیورات کی پوٹلی نکالی اور دوسرے لمحے اسے گھما کر ایسے نشانے سے پھینکا کہ پوٹلی میں صحن کے بیچ میں جا کر گری۔ پھر تینوں دوست اگلی رات میں کسی اور کے یہاں چوری کے بارے میں صلاح مشورہ کرنے لگتے ہیں اور افسانہ اختتام پذیر ہوتا

ہے۔

اس افسانے کا تجزیہ کرنے میں بہت وقت لگے گا۔ لیکن یہ بات ظاہر ہے کہ اس افسانے میں ہم خود کو مجرموں اور دربارا سنگھ دونوں سے اتحاد روحانی کے عالم میں دیکھتے ہیں اور گویا خود کو ان سے identify کرتے ہیں۔ دونوں میں machismo کی صفت بدرجہ اتم موجود ہے۔ دونوں ہی جواں مرد کہے جا سکتے ہیں۔ مجموعی طور پر یہ افسانے تشدد اور لوٹ مار سے زیادہ جواں مردی کی تکریم کرتے ہیں۔ لیکن اپنی ساری رومانی دلکشی کے باوجود ایسے افسانے کسی انسانی صورت حال کو ہم پر واضح نہیں کرتے، اس صورت حال کی گہرائیوں میں اترنا تو بڑی بات ہے۔ یہی وجہ ہے کہ یہ افسانے اسی طرح بھلا دیئے گئے جس طرح عام پسند فکشن کے پڑھنے والوں (میں بھی ان میں ہوں) نے ظفر عمر کے بہرام، مورس لبلاں (Maurice Leblanc) کے آرسیں لوپیں(Arsine Lupin) [منشی تیرتھ رام فیروز پوری مرحوم کے تراجم میں '' آرسین لوپن''] بروس گریئم(Bruce Graeme) کے بلیک شرٹ (Black Shirt) اور کئی ایسوں کو بھلا دیا۔

ایک عمر گذرنے کے بعد جب میں نے '' پنجاب کا البیلا''، '' تین چور''، '' کرنیل سنگھ''، '' جگا'' وغیرہ افسانے حال میں دوبارہ پڑھے تو یہ دلچسپ تو ویسے ہی لگے جیسے اس وقت محسوس ہوئے تھے، لیکن کچھ بے چینی اور الجھن بھی لگی۔ ان افسانوں میں دنیا بہت سادہ ہے۔ ہر چیز کے بارے میں طے ہے کہ اس کا درجہ یا مرتبہ کیا ہے۔ زندگی یہاں جتنی آسانی سے سمجھ میں آجاتی ہے، اتنی آسان کبھی تھی نہیں۔ سب سے بڑھ کر یہ کہ عورت کے بارے میں ان افسانوں کے مصنف اور کردار سب اس بات پر متفق نظر آتے ہیں کہ عورت کا درجہ مرد سے فروتر ہے۔ عورت اپنا چاہنے والا منتخب کر سکتی ہے، اس کو ادائیں اور غمزے دکھا سکتی ہے، '' تین چور'' کی پرتو کی طرح شادی کے بعد بھی وہ لڑکپن کے چاہنے والے چھیل سنگھ کے ساتھ تھوڑا بہت معاملہ رکھ سکتی ہے، لیکن عورت ہے مرد کی محکوم۔ اور عورت کا وجود ہے اسی لئے کہ وہ مرد کے شبستان کی زینت بنے۔ ان افسانوں میں عورتیں طرح دار، چھل بل والی، اپنے حسن اور دلکشی کا فائدہ اٹھانے والی، یہ سب ہیں۔ لیکن انھیں اور تمام لوگوں کو اس بات میں کوئی شک نہیں کہ عورت کا فطری کردار مرد کی خواہش پوری کرنا، اس کے بچے پالنا، اس کی خدمت کرنا، یہی کچھ ہے۔

'' جگا'' کی گرنام بارہ تیرہ برس کی معصوم لڑکی جو مردوں کے اشاروں کنایوں کا مطلب

نہ سمجھتی تھی، وہ اپنی مسکراہٹ ہر کسی کو پیش کر دیتی، اور سب سے ہنس کر بات کر لیتی تھی۔ وہ ''جگا ڈاکو سے رات گئے تک بھولی بھالی باتیں'' کرتی ہے۔ جگا اس کے عشق میں مبتلا ہو کر ڈاکہ ڈالنا چھوڑ دیتا ہے۔ لیکن گرنام جس میں ابھی ''پندار حسن نہ پیدا ہوا تھا'' اور جو افسانے کے شروع میں جگا سے کہتی ہے کہ تم ذرا کالے ہو، لیکن مجھے بہت اچھے لگتے ہو، بس ڈیڑھ برس کے اندر اندر بڑی ہو کر کسی اور سے عشق کرنے لگتی ہے۔ ادھر جگا پرتو کے والدین سے اسے اپنے لئے مانگ چکا ہے۔ جگا کو اس بات کا خیال بھی نہیں آتا کہ وہ گرنام کی مرضی معلوم کرے۔ وہ شاید یہ گمان کرتا ہے کہ کوئی لڑکی اس کی بیوی بننے سے انکار کر ہی نہیں سکتی، کچھ تو اس لئے کہ وہ جگا ہے، اور کچھ اس لئے کہ لڑکیاں انکار کرنے کے لئے پیدا نہیں کی گئیں۔ اور افسانہ نگار کے تصور میں بھی یہ بات شاید نہیں ہے کہ کسی لڑکی کے لئے باپ ماں کی مرضی سے بیاہ کر سسرال جانے کے علاوہ اور بھی انجام ہو سکتے ہیں۔ جگا کی جواں مردی بہر حال آڑے آتی ہے۔ وہ گرنام کے معشوق کو پہلے تو ادھ موا کر ڈالتا ہے، لیکن پھر اس کے حق میں گرنام سے دست بردار ہو جاتا ہے۔ یعنی اگر جگا میں یہ جواں مردی نہ ہوتی تو گرنام کو وہ لے ہی جاتا، خود گرنام کی مرضی ہوتی یا نہ ہوتی۔

ایسے افسانے جن میں دنیا کی آدھی آبادی کے بارے میں یہ تاثر دیا جائے کہ اس کی تقدیر کا فیصلہ ازل سے ہو چکا ہے، اب میرے لئے ان لڈوؤں کی طرح ہیں جنھیں کھا کر گلا سوکھ جاتا ہے۔ لیکن پانی پیئیں تو کھانسی آنے لگتی ہے۔ ماچو ہیرو کی دنیا میں جانوروں کے لئے بھی کوئی جگہ نہیں۔ جانور بھی عورت کی طرح مرد کے کام آتے ہیں لیکن خود ان کا وجود انفرادی قوت نہیں رکھتا۔ ''پنجاب کا البیلا'' میں جسا سنگھ ڈاکو (ماچو ہیرو) کی معشوقہ ایک خوب پلی ہوئی جنگلی بلی کی مانند تھی۔ اس کے چلنے کا انداز بھی اس موٹی تازی بلی کی طرح تھا جو پیٹ بھر کر چوہے کھا لینے کے بعد خر خر کرتی ہو۔ خوب کھنچی تنی ہوئی وہ ٹھساٹھس گوشت کا تڑپتا ہوا ایک ٹکڑا تھی۔

اسی افسانے میں جسا سنگھ اپنے پرنانا کا واقعہ بتاتا ہے کہ انھوں نے ایک بار وقت کی تنگی کے باعث جان بوجھ کر وہ راہ اختیار کی جو مختصر لیکن خطرناک تھی۔ وہ اس راستے میں ایک بھیڑنی (مادہ بھیڑیا) نے بچے دے رکھے تھے۔ جو شخص ادھر سے گذرتا تھا وہ اس پر حملہ کر دیتی تھی۔ ''لیکن پرنانا کہاں ماننے والے تھے''، انھوں نے وہی راہ پکڑی۔

انھوں نے دیکھا کہ عین راستے میں ایک خشم گیں بھیڑنی بیٹھی ہے۔ وہ تھوڑا سا راستہ کاٹ کر گذرنے لگے تو اس نے ان پر حملہ کر دیا۔ انھوں نے جھپٹ کر اس کے جبڑوں کے پچھلے حصے میں جہاں دانت نہیں ہوتے دونوں ہاتھ ڈال کر اس کا منہ پھاڑ دینے کی کوشش کی...زور جو لگایا تو اس کا منہ پھاڑ ڈالا۔ وہ بہت تڑپی اور انھوں نے ایک بڑی سی اینٹ سے اس کو جان سے مار ڈالا۔

لہٰذا اس بے زبان جانور کا وجود اسی لئے تھا کہ وہ جسا سنگھ کے پرنانا کو اپنی ماچو مزاجی کا مظاہرہ کرنے کا موقعہ فراہم کرے۔اس کا قصور کچھ نہ تھا سوائے اس کے کہ وہ اپنے بچوں کی حفاظت کر رہی تھی اور اس راہ میں تھی جسے پرنانا صاحب نے اپنی راہ قرار دیا تھا۔ جس اذیت سے اس کی موت ہوئی ہے اور جس بے کسی سے اس کے بچے بلک بلک کر مرے ہوں گے ان پر افسانہ نگار، یا افسانے کا راوی نو عمر لڑکا، یا خود جسا سنگھ، کسی کو بھی کوئی رنج، یا کوئی خیال بھی شاید نہیں گذرتا کہ مادہ بھیڑیا بھی ماں تھی، خلوق خدا تھی اور بے زبان اور بے قصور تھی۔ رنج و خیال کی تو الگ رہی، ان کی دنیا لئے جانوروں کا وجود الگ سے کوئی معنی نہیں رکھتا مگر یہ کہ وہ غیر ہیں، خوں خوار ہیں، انھیں قابو میں رکھ کر اپنے کام میں لانا چاہئے۔ اور اگر یہ ممکن نہ ہو تو انھیں مار ڈالنا چاہئے۔ یہ رویہ از منۂ وسطیٰ میں تو دیکھنے میں آتا ہے، لیکن کسی جدید افسانہ نگار کے یہاں اس کو دیکھ کر عجب وحشت اور دہشت اور دانتوں میں کرکراہٹ کا احساس ہوتا ہے۔

لیکن بلونت سنگھ کے معاصروں کو یہ رویہ قبول تھا۔ کیوں کہ پرولتاری مرد کے بارے میں یہ اسطور بھی مقبول تھا کہ وہ بڑا بہادر، جفاکش، طاقتور (جواں مرد اور ماچو) ہوتا ہے۔

داستان امیر حمزہ میں ایک واقعہ ایسا ہے کہ لگتا ہے بلونت سنگھ نے بھیڑیے والی بات وہیں سے اٹھالی ہوگی۔ لیکن سچی بات یہ ہے کہ لمبا لیکن محفوظ راستہ چھوڑ کر چھوٹے مگر خطرناک راستے سے جانا، اور چھوٹے راستے کو جانوروں یا بلاؤں کے "خطر" سے پاک کرنا، قصہ اور داستان کا عام مضمون ہے۔ امیر حمزہ کو نوشیرواں سے ملاقات کرنے کے لئے عازم مدائن ہیں۔ ان کو بتایا جاتا ہے کہ دو راہیں ہیں، ایک طویل اور ایک مختصر:

دوسری راہ سے بہت جلد مدائن کی مسافت طے کرتے ہیں۔ لیکن پانچ برس سے یہ راہ بند ہے...ایک شیر کسی طرف سے آکر رہا ہے، آدمی کی بو پا کر نیستان سے نکل کر راہی بے چارے کو مار ڈالتا ہے... امیر نے فرمایا کہ وہ موذی خلق اللہ کو

ایذا دیتا ہے۔ مجھ کو اس کا مار ڈالنا واجب ہوا ہے۔

امیر حمزہ کا جب شیر سے سامنا ہوا تو انھوں نے شیر کے پچھلے پاؤں پکڑ کر ایسا زبردست جھٹکا دیا کہ اس کا جوڑ جوڑ الگ ہو گیا اور وہ ''دوپہر میں چیخ مار مار کر مر گیا۔'' شیر کی موت جتنی دردناک ہے اس سے زیادہ افسوس ناک داستان گو کا انداز ہے، کہ اس نے شیر کی دردناک موت کو اس قدر سرسری اور جذبات سے عاری لہجے میں بیان کیا۔ خیر شیر تو پھر بھی '' خلق اللہ کو ایذا'' دینے کا ملزم تھا، بھیڑیئے نے کیا گناہ کیا تھا کہ وہ اتنی بری موت مری اور اس کے بچوں نے کسی کا کیا بگاڑا تھا جو وہ بھوکے پیاسے مرنے کو چھوڑ دیئے گئے؟

دراصل جانوروں کے بارے میں احساس سے عاری رویہ اختیار کرنا غیر ترقی یافتہ ذہن کا خاصہ ہے۔ جانور دوسرے (The Other) ہیں۔ وہ ہماری سمجھ میں نہیں آتے اور ہم ان کے بارے میں طرح طرح کے افسانے گڑھتے ہیں۔ سانپ کے بارے میں افسانہ طرازی تمام غیر سائنسی تہذیبوں میں عام ہے۔ ''پنجاب کا البیلا'' میں بھی جسا سنگھ ایک سانپ سے (جو کسی کی راہ بھی نہیں روکے ہوئے ہے) دیر تک جھپٹ جھپٹ کر اس طرح جنگ کرتا ہے گویا وہ معمولی ہندوستانی سانپ نہیں، بلکہ چینی Dragon ہو۔ ایک طویل معرکے میں ''سانپوں کے راجہ ناگ'' کو مار کر جسا سنگھ کہتا ہے:

> یہ سانپ بہت ظالم ہوتا ہے۔ یہ گائے کا تھن منہ میں لے کر دودھ پی جاتا ہے اور کبھی کبھی یہ انسان ذات کا دشمن بن بیٹھتا ہے۔ اس وقت اس کی کارستانیاں بہت بڑھ جاتی ہیں، جو آدمی دکھائی دے اسے کاٹنے سے نہیں چوکتا۔ ایسا سانپ بہت ہی خطرناک ہوتا ہے... اور ہے بہت چالاک اور مکار۔

یہاں سانپ صاف طور پر وہ نہیں ہے جو انسان ہے، یعنی سانپ فطرتاً ظالم، چالاک، اور کینہ توز ہے۔ انسان کی عام صفت ہے کہ وہ The Other کو اپنے تمام عیوب سے متصف کر دیتا ہے۔ بلونت سنگھ کے افسانے میں سانپ کی بے گناہی کے ساتھ ساتھ اس کی بے زبانی پر بھی رحم آنے لگتا ہے۔ اس کے زبان ہوتی تو وہ جسا سنگھ، اس کے نوعمر ساتھی بلونت سنگھ، اور ہم سب کو یہ بتا تو سکتا تھا کہ جسا سنگھ نے اسے جن جن برائیوں اور عیبوں سے متصف کیا ہے۔ ''ناگ ذات'' ان سے بالکل عاری ہے۔ (ہاں ''انسان ذات'' میں یہ خصائص البتہ پائے جاتے ہیں۔)

انسان میں یہ صفت بھی ہے کہ وہ جس شے یا قوت کو The Other سمجھتا ہے، اس سے ڈرتا بھی ہے۔ اور The Other پر استبداد کرنے کی علت اس کا خوف بھی ہے۔ بے زبان جانور کی طرح بے زبان عورت بھی ماچو مرد کا شکار اسی لئے ہوتی ہے کہ وہ ماچو مرد کے لئے The Other کا حکم رکھتی ہے لہٰذا وہ اس پر حاوی ہونا چاہتا ہے، اور حاوی ہونے کا ایک فریضہ تشدد ہے۔

بلونت سنگھ نے اگر "پنجاب کا البیلا" جیسے ہی افسانے لکھے ہوتے تو ان کا بھلا دیا جانا حق بجانب تھا۔ لیکن انھوں نے ہلکے پھلکے مزاحیہ یا رومانی عشقیہ افسانوں کے علاوہ گہرے افسانے بھی لکھے ہیں۔ یہ ایسے افسانے ہیں جن میں انسان، خاص کر عورت کی صورت حال پر السیاتی ہمدردی کی روشنی نظر آتی ہے۔

بیدی کے بارے میں ہم کہتے ہیں کہ وہ عورت کی مظلومی کے تجربے کو آفاقی اور کائناتی سطح پر پیش کرتے ہیں۔ "اپنے دکھ مجھے دے دو"، "لاجونتی" اور "میتھن" جیسے افسانوں کو پڑھ کر مجھے تو احساس ہوتا ہے کہ بیدی چاہتے ہیں عورت مظلوم ہی رہے، کہ اس کی مظلومیت میں انھیں دیویوں کی سی شان نظر آتی ہے۔ بلونت سنگھ کے یہاں بھی کچھ ایسا انداز ہے، لیکن ان کے افسانے میں مظلوم عورت کو دھرتی کی علامت بتایا گیا ہے، کہ وہ کچلی جاتی ہے لیکن سر بلند رہتی ہے۔ اس کی تخلیقی قوت سب پر حاوی رہتی ہے۔ بیدی کے افسانے "گرہن" میں مرکزی کردار ہولی اپنے شوہر اور ساس کے ہاتھوں ذلت اور ظلم سہتی ہے، بچے جنتی ہے اور سب کی خدمت کرتی ہے۔ چاند گرہن کی رات کو وہ اپنے خوش حال مائکے کی یاد سے بے قرار ہو کر سسرال سے مائکے کے لئے بھاگ نکلتی ہے۔ اس وقت بھی وہ سات مہینے کی حاملہ ہے۔ اس کے گاؤں کا ایک لڑکا اسے گھر پہنچانے کے بہانے ایک سرائے میں لے جا کر اس کی عصمت لوٹنا چاہتا ہے۔ وہ کسی صورت جان (اور شاید عصمت) بچا کر بھاگ نکلتی ہے۔ لیکن ظاہر ہے کہ اب دنیا میں اس کا کوئی ٹھکانا نہیں۔ افسانہ یوں ختم ہوتا ہے۔

> سرائے میں سے کوئی عورت نکل کر بھاگی، سرپٹ، بگٹٹ... وہ گرتی تھی، بھاگتی تھی، پیٹ پکڑ کر بیٹھ جاتی، ہانپتی اور دوڑنے لگتی... اس وقت آسمان پر چاند پورا گہنا چکا تھا۔ راہو اور کیتو نے جی بھر کر قرضہ وصول کیا تھا۔

افسانے کے بالکل آخری الفاظ ہیں:

چھوڑ دو... دان کا وقت ہے... پکڑ لو... چھوڑ دو!!

ہمیں ہولی کا انجام معلوم نہیں ہوتا۔ خدا معلوم وہ سمندر میں جا کر ڈوب جاتی ہے، یا خوف اور ضعف جانی سے مرجاتی ہے، یا اس کا اسقاط حمل ہوتا ہے، اور وہ دوران اسقاط جان بحق تسلیم ہوتی ہے۔ گوپی چند نارنگ نے صحیح کہا ہے کہ ہولی'' کی ساس راہو اور اس کا شوہر کیتو جو ہر وقت اس کا خون چوسنے اور اپنا قرض وصول کرنے میں لگے رہتے ہیں... چاند گرہن اور اس سے متعلق اساطیری روایات کا استعمال اس خوبی سے کیا گیا ہے کہ کہانی کی واقعیت میں ایک طرح کی مابعد الطبیعیاتی فضا پیدا ہوگئی ہے۔'' یہ بات بالکل صحیح ہے لیکن افسانے میں کمزوری یہ ہے کہ ہولی کا کردار پوری طرح انفعالی ہے۔ سسرال کے نفسیاتی اور جسمانی مظالم کو وہ چپ چاپ سہتی ہے۔ بھاگ نکلنے کے لئے اس کے پاس کوئی منصوبہ نہیں۔ سسرال اور سرائے دونوں جگہ سے وہ بالکل اندھوں کی طرح نکلتی ہے اور اس میں مقاومت کی تاب بالکل نہیں۔ اس کا سب سے بڑا احتجاج یہی ہے کہ وہ بھاگ نکلے اور پھر (غالباً) خودکشی کی کوشش کرے۔ اس کا کردار بالکل یک رنگا ہے، اور اس پر جو گذرتی ہے محض صیغۂ مبالغہ ہی میں گذرتی ہے۔ افسانے کا اختتام ڈرامائی سے بڑھتے بڑھتے میلو ڈرامائی ہوگیا ہے۔ ہولی (ہولکا، یعنی ہولی کے تیوہار کی دیوی) کے نام کی اساطیری جہتوں سے کوئی فائدہ نہیں اٹھایا گیا ہے۔ ہاں اس میں ایک پوشیدہ طنز ضرور ہے کہ ہولی ربیع کی فصل کٹنے اور موسم بہار کے آنے کا تیوہار ہے۔

بیدی کے افسانے میں سب سے بڑی کمزوری یہ ہے کہ اس بات کی کوئی وثوق انگیز وجہ نہیں بیان کی گئی کہ ہولی اپنے گاؤں کے آدمی کی بات مان کر اسٹیمر سے اتر کر اس کے ساتھ کیوں چلی جاتی ہے؟ اسٹیمر والے ہولی کو پریشان کر رہے تھے کہ وہ بے ٹکٹ تھی۔ جب اس کے گاؤں کا آدمی اسے پہچان کر اس کی مشکل حل کرنے کے لئے آگے آتا ہے تو فطری بات یہ تھی کہ وہ اس کا ٹکٹ خرید دیتا۔ لیکن وہ اسے طعنہ دیتا ہے کہ تو نے شریفوں والا کام نہیں کیا ہے۔ پھر کہتا ہے کہ اسٹیمر سے اتر آؤ۔ رات کی رات سرائے میں آرام کرلو، صبح پو پھٹے لے چلوں گا۔ ظاہر ہے کہ ہولی جیسی سادہ لوح عورت کو بھی یہ بات مشکوک اور مخدوش لگنا چاہئے تھی۔ لیکن وہ اپنے ہاتھ سے اپنے پاؤں پر کلھاڑی مار کر اس کے ساتھ چل دیتی ہے۔ اس بات کا کوئی واقعاتی یا نفسیاتی جواز نہیں۔ لیکن شاید بیدی چاہتے ہی ہیں کہ ان کی عورتیں بالکل سادہ لوح، ارادہ اور initiative قوت عمل و فیصلہ سے عاری، اور معمولی ذکاوت سے بھی محروم رہیں۔ میرا ہمیشہ یہ

خیال رہا ہے کہ بیدی عورتوں کے سچے ہمدرد نہیں ہیں۔ وہ انھیں ناقص العقل سمجھتے ہیں اور چاہتے ہیں کہ وہ ناقص العقل ہی رہیں۔

شمس الحق عثمانی کہتے ہیں کہ ''چندارانی ہر طرف سے گرہن میں ہیں...اگر کچھ روشن ہے تو اپنی حفاظت کے لئے ہنوز بھاگتی دوڑتی عورت۔ اور چھوڑ دو کی صدا کا زیادہ تناسب۔'' لیکن یہ تعبیر تو افسانے کو اور بھی کم زور کر دیتی ہے، کہ مظلوم عورت کی تقدیر میں بھاگنا ہی بھاگنا ہے۔ اس کے لئے جائے پناہ کہیں نہیں۔ اور ''چھوڑ دو'' اگر اس معنی میں ہے کہ ''اس عورت کو چھوڑ دو، ستاؤ مت''، تو بھی معاملہ حل نہیں ہوتا۔ کیوں کہ مظلوم ہولی کو مرنے کے لئے اکیلا چھوڑ دینا صلاح و فلاح کی بات نہیں۔ بیدی کے افسانے میں ہولی (عورت) کے جینے نہیں بلکہ مرنے کا جواز مہیا کیا گیا ہے۔ زبان و اسلوب کی غیر معمولی خوبصورتی کے باعث ''گرہن'' انتہائی اثر انگیز افسانہ ہے، ورنہ میں اسے بیدی کے ناکام افسانوں میں رکھتا۔

بلونت سنگھ کا افسانہ ''گلیاں''، پہلی بار ''آج کل'' دہلی نے افسانہ نمبر اگست ۱۹۶۴ میں شائع ہوا۔ بیدی کا افسانہ ''گرہن'' ان کے اسی نام کے مجموعے میں شامل ہے۔ شمس الحق عثمانی کی اطلاع کے مطابق یہ مجموعہ ۱۹۴۲ میں پہلی بار شائع ہوا۔ لہٰذا اس بات میں شک بہت کم ہے کہ بلونت سنگھ کے افسانے ''گلیاں'' کے لئے بیدی کا افسانہ ''گرہن'' نمونے اور مثال کی حیثیت رکھتا ہے۔ بلکہ میں تو یہ کہتا ہوں کہ بلونت سنگھ نے بیدی کا جواب لکھا ہے۔ بیدی جیسی قوت مند اور حساس اور اشارے کنائے کی دولت سے مالا مال زبان بلونت سنگھ کے بس میں نہ تھی۔ اور اس میدان میں انھوں نے بیدی کا مقابلہ کرنے کی کوشش بھی نہیں کی ہے۔ لیکن انسانی اور خاص کر عورت کی صورت حال میں پنہاں المیے کا بیان بلونت سنگھ کے یہاں بیدی سے بڑھ کر ہوا ہے۔

''گلیاں'' کا مرکزی کردار ایک قبول صورت جوان بیوہ ہے۔ تین بچوں کی ماں جس کا گھر بھی ''اس کی ملکیت نہیں رہا تھا... رہن اور سود در سود کے چکر میں وہ اس کے ہاتھ سے نکل چکا تھا''، کسی نہ کسی طرح دن گذار رہی ہے۔ محلے کے دو نوجوان، بیلا سنگھ اور پھلیلا سنگھ اسے لبھانے کی کوشش کرتے ہیں۔ کبھی وہ اس کے بچوں کو مٹائی کھلاتے ہیں، ان سے کھیلتے کودتے ہیں، کبھی وہ ساہوکار سے کہہ کر بیوہ کا گھر قرق ہونے سے بچا لیتے ہیں۔ پھر وہ اسے لالچ دیتے ہیں کہ بچوں کا ایک اسکول کھولنے کی اسکیم ہے اس میں بیوہ کو معلم مقرر کیا جائے گا۔ وہ اسے اس

تجویز کی تفصیلات پر گفتگو کے بہانے اپنے گھر بلاتے ہیں اور وہاں اس پر دست اندازی کرنا چاہتے ہیں۔ جوں توں کر کے وہ وہاں سے بھاگ نکلتی ہے۔ افسانے میں ماضی اور حال فلیش بیک کی طرح ملے ہوئے ہیں۔ شروع میں ہم اسے بیلا اور پھلیلا کے گھر سے نکل کر بھاگتے ہوئے دیکھتے ہیں۔ افسانے کا آغاز حسب ذیل ہے:

> جب وہ کلبلا کر مکان کے کونے والے کمرے سے باہر نکلی تو اس نے انتہائی پریشانی کے عالم میں نگاہیں چاروں طرف دوڑائیں... سہ پہر کے وقت گلی سنسان تھی اور اتفاق سے اسے کسی نے بھی اسے نہیں دیکھا۔ اس نے جھپٹ کر بھاگتے ہوئے اپنے گریبان کو سنبھالا اور خوف کے مارے کانپتی ہوئی انگلیوں سے بٹن بند کرنے لگی۔

اردو میں کم افسانے ایسے ہوں گے جن کا آغاز اس قدر ڈرامائی ہو اور جو افسانے سے زیادہ کسی فلم کا آغاز معلوم ہوتا ہو۔ ابھی ہمیں یہ نہیں معلوم کہ وہ لڑکی/عورت کون ہے، اور نہ یہ ٹھیک سے معلوم ہے کہ اس کا تعاقب کیوں ہو رہا ہے۔ بظاہر زنا بالجبر کی صورت حال معلوم ہوتی ہے، لیکن اور بھی امکانات ہیں۔ بھاگتی ہوئی عورت/لڑکی کو ہمدردی کا موضوع نہیں، بلکہ سوالیہ نشان اور تجسس کا موضوع بنا کر پیش کیا گیا ہے۔ افسانہ نگار ہماری ہمدردیوں کے بجائے ہمارے استفسار کو بیدار کرنا چاہتا ہے۔ اس کے برخلاف بیدی اپنی مرکزی کردار ہولی کو تجسس اور استفسار کے بجائے ترحم اور مستی ہمدردی کا موضوع بنا کر پیش کرنا چاہتے ہیں۔ ''گرہن'' کا آغاز حسب ذیل ہے:

> روپو، شبو، کتھو اور منا، ہولی نے اساڑھ کے کائستھوں کو چار بچے دیئے تھے اور پانچواں چند ہی مہینوں میں جننے والی تھی۔ اس کی آنکھوں کے گرد گہرے، سیاہ حلقے پڑنے لگے، گالوں کی ہڈیاں ابھر آئیں اور گوشت ان میں پچک گیا۔ وہ ہولی جسے پہلے پہل میا پیار سے چاندرانی کہہ کر پکارا کرتی تھی اور جس کی صحت اور سندرتا کا رسیلا حاسد تھا، گرے ہوئے پتے کی طرح زرد اور پژمردہ ہو چکی تھی۔

بیدی ہمارے جذبہ ترحم کو بیدار کرنا چاہتے ہیں، وہ اپنی مرکزی کردار کی مظلومیت کو اور بے حالی کو فوراً واضح کر دینا چاہتے ہیں اور چاہتے ہیں کہ ہم اسے بطور شخص/عورت اپنے ذہن

میں لائیں۔ لہٰذا وہ پہلے ہی چند جملوں میں مرکزی کردار کا نام (ہولی) اس کی عرفیت (چاندرانی) اس کی ماں کی شخصیت (میا) اور اس کے چاہنے والے/شوہر عاشق (رسیلا) سب کو معرض بیان میں لے آتے ہیں۔ افسانہ شروع ہوتا ہے تو مجھ جیسے سخت دل قاری کو اکتاہٹ سی ہوتی ہے، کہ اچھا بیدی صاحب کی ایک اور مظلومہ سے ہماری ملاقات ہو رہی ہے۔

بیدی کی تفصیلات کے برخلاف ''گلیاں'' میں عورت کا نام ہمیں معلوم ہوتا ہے اور نہ بچوں کے نام معلوم ہوتے ہیں۔ شروع ہی سے بلونت سنگھ اس صورت حال پر ہماری توجہ مرتکز کرتے ہیں جس کا شکار وہ عورت/لڑکی ہے۔ بلونت سنگھ کے یہاں وہ علامت پہلے ہے، عورت/لڑکی بعد میں۔ ایسا نہیں کہ وہ اس کے عورت پن کو نظر انداز کرتے ہیں۔ اس کے برخلاف وہ اسے عام عورتوں کی طرح اپنے گریبان کے بٹنوں کے کھلے ہونے پر پریشان دکھاتے ہیں۔ چند جملوں کے بعد وہ لکھتے ہیں کہ ''اس کے چہرے پر ہوائیاں اڑ رہی تھیں۔ سانولا رنگ پیلا پڑ گیا تھا۔'' اور آگے چل کر وہ اشاراتی انداز بیان کا حامل شاہکار جملہ لکھتے ہیں: ''اس نے شلوار سمیٹ کر نیفے میں اڑس لی تھی... اس کے ٹخنے اب بھی چکنے تھے۔'' یعنی بلونت سنگھ یہ بات ہم سے نظر انداز نہیں ہونے دیتے کہ جس شخص کا ذکر ہے وہ عورت (feminine) بھی ہے، صرف طبقہ اناث کی ایک فرد نہیں۔ لیکن وہ ہمیں اس بات کا بھی پتہ دیتے ہیں کہ اس افسانے کے لئے اس کی انفرادی حیثیت یا بطور عورت/بیوی/ماں اس کا تفاعل، اہم نہیں، بلکہ یہ بات اہم ہے کہ وہ کس صورت حال سے گذری ہے، گذر رہی ہے، اور آئندہ وہ کس لائحۂ عمل کو اختیار کرے گی۔ اسی طرح، اس کو اپنی ہوس کا شکار بنانے کی کوشش کرنے والوں کا حلیہ بھی بلونت سنگھ نے غیر معمولی حساس زبان میں، انوکھے پیکروں کی مدد سے، اور پوری علامتی قوت کے ساتھ بیان کیا ہے:

> ان مردوں کے چہرے ایسے تھے جیسے گلال ملا گیا آٹا چار دن تک جوں کا توں پڑا رہنے سے خمیر ہو کر پھول آئے۔ ناک کے نتھنوں کے کے بال ٹڈی کی موچھوں کی طرح باہر کو جھانک رہے تھے۔ کنپٹیوں اور گالوں پر پسینے کی بوندیں پھوٹ آئی تھیں۔ سانس دھونکنی کی طرح چل رہی تھیں۔ سانس کو قابو میں رکھنے کی کوشش کرتے ہوئے انھوں نے آنکھیں سکیڑ کر فرار ہوتی ہوئی عورت پر آخر نگاہ ڈالی... اور پھر مایوس ہو کر بڑے گھیرے کی شلوار پھڑ پھڑاتے بھالوؤں کی

طرح پاؤں زمین پر پٹختے وہ دونوں واپس مکان میں جا گھسے۔

ہوس اور نشہء تشدد کو بیمانہ سطح پر بیان کرنے اور بظاہر بہت کم کہنے کی اس سے بہتر مثال مشکل سے ملے گی۔

ایسے آغاز کے بعد ہمیں توقع ہوتی ہے کہ بھاگتی ہوئی عورت کا انجام اچھا نہ ہوگا۔ اور ہم یہی دیکھتے ہیں کہ بے نام بیوہ اب گاؤں کے باہر ایک کنویں میں گر کر جان دینے کے لئے بھاگی جارہی ہے۔ لیکن اگر یہی ہوتا تو ہمارے ساتھ بڑا دھوکا ہوتا کہ اتنے غیر معمولی آغاز کا اس قدر رسمی اور پلپلا انجام؟ اور اگر بھاگتی ہوئی عورت کو کوئی نیا سہارا مل جاتا تو ہمیں افسانہ نگار کی ناکامی اور بزدلی پر اور بھی افسوس ہوتا۔ بیدی نے تو تھوڑا سا تسمہ لگا رہنے دیا تھا اور ہولی کے انجام کو ہم پر چھوڑ دیا تھا۔ لیکن بلونت سنگھ نے تو تھوڑی ہی دیر میں ہمیں بتا دیا ہے کہ بے نام بیوہ نے پچھلے ایک برس میں خودکشی کے بارے میں اکثر سوچا تھا اور ''آج اس نے آخری فیصلہ کرلیا تھا اور اسے عملی جامہ پہنانے کا مصمم ارادہ بھی کرلیا تھا۔''

گاؤں کے آخری سرے پر کنوئیں کے پاس پہنچتے پہنچتے بھاگتی ہوئی عورت اپنی زندگی کے کئی منازل اور مناظر کو یاد کرتی ہے۔ لیکن وہ اپنے گرد و پیش سے بے خبر اور بے نیاز بھی نہیں۔ اسے دنیا کی خوبصورتی، اس کا دارالعمل ہونا، اور دنیا میں عورت اور دھرتی کی مساوات کا روحانی، مابعد الطبیعیاتی احساس ہوتا ہے:

> جس تیزی سے اس کے قدم اٹھ رہے تھے اس سے بھی زیادہ تیزی سے اس کی نظریں تیرتی، تھرکتی، پھیلتی کھیتوں میں لہلہاتے ہوئے پودوں کی کونپلوں کو چومتی افق تک جا پہنچیں۔ کہیں کہیں کھیتوں میں مدفون بیج انگڑائیاں لے رہے تھے۔
>
> روز روشن کے نور اور ان کے درمیان ظلمت اور مٹی کی تہ اور ان جانی دیکھی گلیوں کا جال حائل تھا۔
>
> عورت اور دھرتی کا ایک ساحل تھا...
>
> کائنات اور زندگی کے بے معنی پن پر کڑھنا، الجھنا، رونا بسورنا آسان ہے لیکن کس میں اس بے معنی پن کے حسن کے جلوے کو دیکھنے کی تاب ہے؟

خودکشی پر آمادہ عورت کی نفسیاتی کایا کلپ کا بیان تھوڑا سا مختصر ہوتا تو اور بھی اچھا ہوتا۔ لیکن یہ نہ بھولئے کہ بلونت سنگھ ۱۹۶۴ میں لکھ رہے ہیں، اور یہ بھی نہ بھولئے کہ زندگی کے بے

معنی پن میں حسن دیکھنے کی کوشش اردو ادب میں شاید پہلی بار ہو رہی ہے۔ تھوڑی سی طوالت کے باوجود یہ تحریر اس قدر پرقوت ہے اور اس قدر پرمعنی ہے کہ بیدی اور منٹو بھی ایسی تحریر آسانی سے نہ لکھ سکتے۔ کنوئیں پر پہنچ کر عورت رکتی ہے۔

> اسے کنوئیں اور اس کی گہرائی میں پوشیدہ موت سے ڈر نہیں لگ رہا تھا۔ پھر بھی دھیرے دھیرے گھوم کر اس نے پیٹھ کنوئیں کی طرف پھیر دی۔ وہ بہادر نہیں بن گئی تھی۔ اسے اپنا مستقبل روشن نہیں دکھائی دے رہا تھا۔ وہ اپنے اصول اور عفت کی قربانی نہیں دینے جا رہی تھی... تاہم اس نے بڑے سگھڑپن نے اپنے سینے پر دوپٹے کی تہ جمائی، پھر اس نے ہچکیاں لیتے ہوئے آنسو پونچھ ڈالے اور آنسوؤں سے دھلی دھلائی صاف و شفاف جگمگاتی آنکھوں سے نگر پر ایک فاتحانہ نگاہ ڈالی۔

یہاں تک آتے آتے (افسانے کی بس اب دو سطریں باقی ہیں) دل سے آہ اور واہ دونوں نکلتی ہیں۔ واہ اس لئے کہ زندگی کی توثیق و تصدیق اس سے بہتر انداز میں تو ان لوگوں نے بھی نہیں کی جو پلان اور پوائنٹ بنا کر ''رجائی'' افسانہ لکھتے ہیں۔ اور آہ اس لئے کہ افسانہ نگار کی طرح ہم بھی جانتے ہیں کہ اس عورت کا مستقبل روشن نہیں۔ ایسا غیر معمولی افسانہ روز روز نہیں ہوتا۔ یہ وہ منزل ہے جہاں بلونت سنگھ نے بیدی اور منٹو کو بھی پیچھے چھوڑ دیا ہے۔ یہاں بلونت سنگھ کا ماچو اینٹی ہیرو نما ہیرو بالکل غائب ہو گیا ہے اور وہ عورت جو شروع شروع میں روایتی طور پر مظلوم بن کر ہمارے سامنے آئی تھی افسانہ ختم ہوتے ہوتے توثیق و تصدیق حیات (life - affirmation) کی علامت بن گئی ہے۔

جس طرح بلونت سنگھ کے اس افسانے کے بارے میں ہم کہہ سکتے ہیں کہ یہ بیدی کے ''گرہن'' کو سامنے رکھ کر لکھا گیا ہوگا، اور جس طرح ''گلیاں'' میں بہت سے ابعاد ایسے ہیں جن کا پتہ ''گرہن'' میں نہیں، اسی طرح غیاث احمد گدی کا زبردست افسانہ ''طلوع'' بھی بلونت سنگھ کے مضمون کو آگے بڑھاتا ہوا معلوم ہوتا ہے۔ گدی کے افسانے میں دو لڑکے ایک بلی کا تعاقب کرتے ہیں۔ بلی ان سے ڈر کر بھاگ رہی ہے، وہ خوف زدہ ہی نہیں، درماندۂ حال، زخمی اور بے دم بھی ہے۔ لڑکے بار بار اس کے قریب پہنچ جاتے ہیں لیکن وہ ہر بار کہیں نہ کہیں سے طاقت مہیا کر کے پھر ان کے چنگل سے چھوٹ جاتی ہے۔ یہ سب اس قدر گھنے، واقعاتی، ڈرامائی

انداز میں لکھا گیا ہے کہ معلوم ہوتا ہے افسانہ نگار سب باتوں کو خود بلی کے شعور کے وسیلے سے اور بلی کی آنکھ سے دیکھ رہا ہے۔ شروع شروع میں تو پتہ ہی نہیں لگتا کہ جس کا تعاقب کیا جا رہا ہے وہ کوئی بلی ہے۔ گمان ہوتا ہے کہ کوئی لڑکی ہے، لیکن جب یہ معلوم بھی ہو جاتا ہے کہ بلی کا شکار ہو رہا ہے، تو بھی افسانے کے آخری جملے تک ہماری سانس اٹکی رہتی ہے۔ لگتا ہے ہم کوئی خواب دیکھ رہے ہیں اور اس میں بلی کو نہیں، بلکہ ہمیں ہی پکڑنے کے لئے کچھ غیر انسانی ہستیاں ہمارے پیچھے ہیں۔ افسانے کے پس منظر میں فساد، خون خرابے، پولیس کی گاڑیوں کا شور ہے۔ اس کی بنا پر ہمیں اپنا دم اور بھی گھٹتا ہوا محسوس ہوتا ہے اور انسان (جاندار) اور جانور (جاندار) کی وہ مساوات قائم ہو جاتی ہے جس سے بلونت سنگھ نے اپنے کرداروں کو محروم رکھا تھا۔

افسانے کا پہلا جملہ ہے: ''یہیں کہیں ہوگی۔'' تھوڑی دیر بعد ہم پڑھتے ہیں:

> وہ دونوں لڑکے اس کے پیچھے بھاگتے ہوئے تھک گئے۔ گلی در گلی، مکانوں کے چھپروں پر، کسی طرح وہ چھپر پر چڑھ جاتے تو وہ نیچے کود جاتی۔ ایک بار تو انھوں نے صاف دیکھا۔ اس کا اگلا پاؤں گلی کی گڑی ہوئی کسی میخ پر پڑا اور زخمی ہو گیا۔ جیتا جیتا لہو صاف نظر آ رہا تھا اور وہ اوندھی زمین پر بے ہوش پڑی تھی... شاید مر گئی... اس نے گردن اٹھا کر ایک بار دیکھا اور یہ دیکھا کہ ان دونوں میں سے ایک عین اس پر جھک کر پکڑنے والا ہے کہ وہ تڑپ کر بھاگ کھڑی ہوئی۔

ایسی تحریر جس میں پوری صورت حال عام انسانی ہو اور جو کسی مقررہ سیاق و سباق میں بھی درست ہو، بڑی مشکل سے ہاتھ آتی ہے۔ پھر لڑکی اور بلی کی وحدت ایسی ہے کہ بار بار بلی انسان لگنے لگتی ہے اور اس کا تعاقب کرتے ہوئے خوش شکل لیکن کریہہ الطبع لڑکے انسان کے بجائے جانور، بلکہ کوئی غیر دنیاوی، آدم خور دیو نما مخلوق لگنے لگتے ہیں۔

> وہ ایک پل میں فیصلہ کرتی ہے اور ساری قوت کو اکٹھا کرتی ہے جیسے گھوڑا کسی بڑے نالے کو پار کرنے سے پہلے اپنی ساری طاقت جمع کر کے پچھلی دونوں ٹانگوں اور کمر میں لے آتا ہے، اس کے بعد حوصلے سے جست لگاتا ہے۔ وہ ٹھیک ایسا کرتی ہے۔ وہ زور سے جست لگاتی ہے اور اس کے دونوں اگلے پاؤں منڈیر کے بھربھرے گارے کو پکڑنے کی کوشش کرتے ہیں۔ لگاتار بھگوٹنے کے انداز میں کمر کو ہلا ہلا کر وہ منڈیر کے گارے کو پکڑے جا رہی ہے مگر گارا ہے

کہ بھربھرا کر نیچے گرتا جا رہا ہے۔

آخر بے بسی کی انتہا تک پہنچ کر وہ وحشت میں چیختی ہے۔ اس کے گلے سے عجیب سی ذبح ہوتے ہوئے انسان کی آواز سے بھی عجیب چیخ نکلتی ہے۔ تب وہ سرسراتی ہوئی فرش پر گر پڑتی ہے۔ دونوں لڑکوں کی باچھیں دور تک پھیل جاتی ہیں۔ ان کے منھ سے خوشی کی چیخ نکل پڑتی ہے۔

آخر کار وہ اسے پکڑ لیتے ہیں۔ لیکن تھوڑی دور چلنے پر ''کہیں دور سے سرچ لائٹ کی روشنی تڑپتی ہوئی، دوڑتی ہوئی، للکارتی ہوئی آتی ہے۔'' وہ ایک دوکان کے پیچھے چھپنے کی کوشش کرتے ہیں۔ عین اس وقت وہ تڑپ کر اچھلتی ہے اور آزاد ہوجاتی ہے۔ سڑک پر فوجی لاریاں دوڑ رہی ہیں، وہ آزاد تو ہے، لیکن یہ معلوم نہیں ہوتا کہ بحفاظت سڑک کو پار کرگئی یا کسی لاری کے نیچے آگئی۔ پہلا لڑکا کہتا ہے، شاید مرگئی۔ لیکن دوسرا جس کی گردن پر اس کے ناخن کی خراشیں ہیں، کہتا ہے کہ شاید بچ بھی گئی ہو۔

گدی کا افسانہ یہاں ختم ہوجاتا ہے۔ ہم جانتے ہیں کہ بلونت سنگھ کی بھاگنے والی جوان بیوہ اور گدی کی بلی، دونوں ایک ہیں۔ دونوں کا مستقبل روشن نہیں، لیکن دونوں ہی زندگی کی تصدیق و توثیق کرتی ہیں۔ دونوں ہی افسانوں میں انسانی صورت حال کا بیان بیدی کے افسانے ''گرہن'' سے بہتر انداز اور شدید تر علامتی/ڈرامائی اسلوب میں ہے۔ ہم یہ بھی جانتے ہیں کہ بلونت سنگھ اور غیاث احمد گدی دونوں کے افسانوں میں زندگی کی توثیق اور تصدیق بھی محض افسانہ ہی ہے، لیکن اگر یہ افسانہ بھی نہ ہوتو ہمارا دم گھٹ جائے۔

(١٩٩٤)

چند کلمے بیانیہ کے بیان میں

ممتاز شیریں نے اپنا بے مثال مضمون ''تکنیک کا تنوع، ناول اور افسانے میں'' یوں شروع کیا تھا:-

اردو کے اچھے افسانوں میں یوں ہی چند چن لیجئے: 'آنندی'، 'حرامجادی'، 'ہماری گلی'؛ 'شکوہ شکایت'۔ یہ کس تکنیک میں لکھے گئے ہیں؟ بیانیہ۔ ٹھیک! ان میں مکالمے سے زیادہ کام نہیں لیا گیا... ان میں داستان بیان کی گئی ہے خود مصنف کی زبانی۔ یا مصنف کسی کردار کو بیان کرنے کے لئے آگے کر دیتا ہے۔

ممتاز شیریں کا یہ مضمون ہماری بہت بااثر تنقیدی نگارشات میں نمایاں حیثیت رکھتا ہے۔ اگرچہ اس مضمون کی تحریر کو آج کم و بیش چالیس برس ہو رہے ہیں لیکن اس میں جو رائیں اور فیصلے درج کئے گئے ہیں ان کو آج بھی اعتبار حاصل ہے۔ ممتاز شیریں کی مندرجہ بالا عبارت سے نتیجہ نکلتا ہے کہ بیانیہ تکنیک وہ تکنیک ہے جس میں کوئی شخص (افسانہ نگار یا کوئی کردار) کوئی افسانہ بیان کرتا ہے۔ یا پھر جس میں افسانے کو کسی ایک کردار کے نقطۂ نظر سے اور صرف اس کے شعور واحساس کے حوالے سے بیان کیا جاتا ہے۔

اسی مضمون میں آگے چل کر ممتاز شیریں کہتی ہیں:-

بیانیہ صحیح معنوں میں کئی واقعات کی ایک داستان ہوتی ہے جو یکے بعد دیگرے

علی الترتیب بیان ہوتے ہیں۔ ہم بیانیہ کو بقول عسکری "کہانیہ" بھی کہہ سکتے ہیں۔

یہاں ممتاز شیریں (یا محمد حسن عسکری، اور ان کے اتباع میں ممتاز شیریں) "بیانیہ" سے وہ چیز مراد لیتی ہوئی معلوم ہوتی ہیں جسے روسی ہیئت پرست نقادوں، خاص کر بورس آئخن بام (Boris Eixenbaum) نے Sujet یعنی قصۂ مروی کا نام دیا تھا۔ قصۂ مروی سے اس کی مراد تھی واقعات، اور ان کی وہ ترتیب، جس ترتیب سے وہ قاری تک پہنچتے ہیں۔ Sujet یعنی قصۂ مروی کے متقابل شے کو آئخن بام نے Fabula یعنی قصۂ مطلق کا نام دیا تھا۔ قصۂ مطلق سے اس کی مراد تھی وہ تمام ممکن واقعات جو کسی بیانیہ میں ہو سکتے تھے، لیکن جن میں سے چند کو منتخب کر کے بیانیہ مرتب کیا جائے۔

بیانیہ کے بارے میں ممتاز شیریں نے جو کچھ لکھا ہے اس کے زیر اثر ہم یہ سمجھنے لگے ہیں کہ بیانیہ دراصل افسانے (Fiction) کا دوسرا نام ہے۔ لیکن یہ بات درست نہیں۔ بیانیہ سے مراد ہر وہ تحریر ہے جس میں کوئی واقعہ (event) یا واقعات بیان کئے جائیں۔ اب میں یہاں واقعہ یعنی event کی تعریف اور اس پر بحث کا آغاز نہیں کرنا چاہتا۔ ہالینڈ کی ایک جدید خاتون نقاد میکہ بال (Mieke Bal) نے اپنی کتاب Narratology میں اس پر عمدہ بحث لکھی ہے۔ فی الحال اتنا ہی کافی ہے کہ وہ بیان جس میں کسی قسم کی تبدیل حال کا ذکر ہو، event یعنی واقعہ کہا جائے گا۔ مثلاً حسب ذیل بیانات میں واقعہ بیان ہوا ہے۔

الف۔(۱) اس نے دروازہ کھول دیا۔

(۲) دروازہ کھلتے ہی کتا اندر آ گیا۔

(۳) کتا اس کو کاٹنے دوڑا۔

(۴) وہ کمرے کے باہر نکل گیا۔

ان کے برخلاف مندرجہ ذیل بیانات کو واقعہ یعنی event نہیں کہہ سکتے، کیوں کہ ان میں کوئی تبدیل حال نہیں ہے۔

ب۔(۱) کتے بھونکتے ہیں۔

(۲) انسان کتوں سے ڈرتا ہے۔

(۳) ہر کتے کے جبڑے مضبوط ہوتے ہیں۔

(۴) کتے کے نوک دار دانتوں کو دندانِ کلبی کہا جاتا ہے۔

ممکن ہے کہ مندرجہ بالا بیانات (یعنی ''ب'') ان بیانات سے زیادہ دلچسپ ہوں جو ''الف'' میں درج ہیں۔ لیکن پھر بھی ہم انھیں بیانیہ نہیں کہہ سکتے۔

اس مختصر بحث سے بھی آپ کو اندازہ ہو گیا ہوگا کہ بیانیہ صرف افسانے یعنی Fiction تک محدود نہیں۔ مثلاً بیانیہ کی مندرجہ ذیل شکلوں پر غور کیجئے۔ یہ سب کی سب غیر افسانوی بھی ہیں:

(۱) اخبار کی رپورٹ (یہ بات دلچسپ ہے کہ اخباری رپورٹ کا اصطلاحی نام Story ہے)۔

(۲) ریڈیو پر کسی میچ یا کسی جلسے یا وقوعے کا آنکھوں دیکھا حال۔

(۳) تاریخ (History)۔

(۴) ایسا خط جس میں کوئی واقعہ یا واقعات بیان ہوں۔

(۵) سفرنامہ۔

(۶) سوانح عمری۔

(۷) خودنوشت سوانح عمری، وغیرہ۔

ملحوظ رہے کہ بیانیہ میں یہ شرط نہیں ہے کہ اس میں جو واقعات بیان ہوں وہ لامحالہ فرضی ہوں۔ اگر یہ شرط عائد کی جائے تو مندرجہ بالا سات قسم کی تحریریں تو کجا، بہت سے ناول اور افسانے بھی بیانیہ کی سرحد سے باہر ٹھہریں گے۔ اس کے علاوہ ان افسانوں اور ناولوں کا کیا ہوگا جن میں جھوٹ سچ اس طرح ملا کر پیش کیا جاتا ہے کہ جھوٹ اور سچ کی تفریق ناممکن ہوتی ہے؟ پھر وہ واقعات اور قصے بھی ہیں جو مذہبی کتابوں میں مذکور ہیں اور جن کے بارے میں ہمارا عقیدہ ہے کہ وہ سرتاسر سچ ہیں۔ لہٰذا بیانیہ محض واقعات پر مبنی ہوتا ہے، وعام اس سے کہ وہ واقعات فرضی ہیں یا حقیقی۔

ان باتوں کی روشنی میں اب یہ نکتہ بھی غور کے قابل ہے کہ اظہار کے وہ طریقے جن میں واقعہ بیان نہیں ہوتا، بلکہ واقعے کو آپ کے سامنے پیش کیا جاتا ہے، ان کو بیانیہ کہا جائے گا یا نہیں؟ مثال کے طور پر مندرجہ ذیل اسالیب پر غور کریں:۔

(۱) فلم۔

(۲) ڈراما۔

(۳) رقص، خاص کر وہ رقص جس میں واقعات ہوتے ہیں۔ مثلاً کتھا کلی اور بیلے۔

(۴) فلم کو بھی کم سے کم تین انواع میں تقسیم کر سکتے ہیں:-

(۴/۱) ایسی کوئی فلم جس میں با قاعدہ کوئی پلاٹ ہو یعنی فیچر فلم۔

(۴/۲) ایسی فلم جس میں کوئی پلاٹ نہ ہو لیکن واقعات ہوں اور ساتھ میں زبانی بیان (commentary) ہو، یا نہ ہو۔ اخباری فلم (Documentary Film)۔

(۴/۳) ٹیلی ویژن پر دکھایا جانے والا کوئی منظر یا واقعہ، جس کے ساتھ زبانی بیان بھی ہو مثلاً کرکٹ یا فٹ بال کا میچ، یا کوئی حادثہ، کوئی جلسہ، وغیرہ۔

ظاہر ہے کہ ان تینوں میں بیانیہ کا عنصر موجود ہے، بعض میں کم تو بعض میں زیادہ۔ فیچر فلم میں بیانیہ کا عنصر بظاہر بہت کم معلوم ہوتا ہے، لیکن یہ بات بھی ملحوظ رکھنے کی ہے کہ فلم میں بھی بہت سے واقعات دکھائے نہیں جاتے، بلکہ زبانی (مکالمے کے ذریعہ یا بآواز بلند پڑھے ہوئے خط کے ذریعہ وغیرہ) بیان کئے جاتے ہیں۔ یہی حال ڈراما کا ہے۔ رقص کا معاملہ یہ ہے کہ اکثر رقص میں الفاظ نہیں ہوتے، لیکن واقعہ موجود ہوتا ہے۔ اس کے برخلاف آپیرا میں رقص اور لفظ دونوں ہوتے ہیں۔

یہ بات میں نے گذشتہ ڈھائی تین دہائیوں میں کئی بار کہی ہے کہ شاعری، خاص کر غزل کی شاعری، یا وہ شاعری جسے Lyrical کہا جاسکتا ہے، اس طرح کی بھی ممکن ہے کہ اس میں کوئی واقعہ نہ بیان ہوا ہو۔ یعنی اس میں صرف کوئی تاثر، کوئی فوری مشاہدہ، یا کسی جذبے کا بیان یا اس کی طرف اشارہ ہو۔ اس طرح کی شاعری میں کوئی واقعہ بیان نہیں ہوتا، لہٰذا اس میں معنی کے امکانات زیادہ ہوتے ہیں۔ اور علیٰ ہٰذ القیاس، ایسی تحریر میں تجرباتی انداز بخوبی نبھایا جا سکتا ہے، کیوں کہ اس میں جو کچھ کہا، یا بقول رومن یاکبسن (Roman Jakobson) "بھیجا" جاتا ہے، اسے وقت کے کسی دائرے یا چوکھٹے میں رکھے بغیر ہی کام چل جاتا ہے۔ رابرٹ ساؤتھی (Robert Southey, 1774-1843)[۱] کی مشہور نظم جس میں ایک تیز رفتار چشمۂ آب کا نقشہ کھینچا گیا ہے، اسی طرح کے تجربے کا حکم رکھتی ہے۔ شروع میں چند سرسری بیانیہ مصرعے ہیں، اس کے بعد صرف پانی کا منظر ہے، کہ بہہ رہا ہے اور نگاہوں کے سامنے کم و بیش موجود بھی ہے۔ منظر بدلتا نہیں لیکن تبدیلی کا احساس ہوتا رہتا ہے۔ غرض دیکھئے اب یہ پانی چلا۔ اس پورے حصے میں کوئی جملہ نہیں، سب میں افعال ناقص رکھے گئے ہیں۔

اچھلتا ہوا اور ابلتا ہوا

اکڑتا ہوا اور مچلتا ہوا
یہ بنتا ہوا اور وہ تنتا ہوا
ٹپکتا ہوا اور چھنتا ہوا
روانی میں اک شور کرتا ہوا
رکاوٹ میں اک زور کرتا ہوا

اب اس کے بعد ایک بیانیہ شعر آ پڑا ہے، لیکن حقیقت یہ ہے کہ اسے حذف بھی کر سکتے تھے۔

پہاڑوں کے روزن زمیں کے مسام
یہ ہے کر رہا ہر طرف اپنا کام
ادھر پھولتا اور پچکتا ادھر
رخ اس سمت کرتا کھسکتا ادھر
پہاڑوں پہ سر کو پٹکتا ہوا
چٹانوں پہ دامن جھٹکتا ہوا
وہ پہلوے ساحل دباتا ہوا
یہ سبزے پہ چادر بچھاتا ہوا
بھٹکتا ہوا غل مچاتا ہوا
وہ جل تھل کا عالم رچاتا ہوا
وہ گاتا ہوا اور بجاتا ہوا
یہ لہروں کو ہر دم نچاتا ہوا

اسی طرز و قماش کے تیئیس شعر ابھی نظم میں اور ہیں۔ اس طرح کی نظم، جسے بیانیہ نہیں کہہ سکتے، میری بات کو شاید واضح کرتی ہے کہ بہت سی شاعری ایسی ہوتی ہے جس میں کچھ واقع نہیں ہوتا۔ لہٰذا اس میں آغاز، وسط، اور اختتام کا جھگڑا نہیں ہوتا۔ بیانیہ رک نہیں سکتا، ختم ہو سکتا ہے۔ غزل کا شعر، یا غزل کی کیفیت والی نظم، بس رک جاتی ہے۔ اسے اختتام کی ضرورت نہیں۔ امریکی نقاد برابرا ہرنسٹائن اسمتھ (Barbara Hernstein Smith) نے نظم کی شعریات میں اختتام کے مسئلے پر بہت کام کیا ہے۔ وہ کہتی ہے کہ فون کی گھنٹی بند ہو جاتی ہے، یا رک جاتی

ہے۔ لیکن نظم رکتی نہیں، اختتام کو پہنچتی ہے۔ میں اس کی بات سے اتفاق نہیں کرتا اور کہتا ہوں کہ بہت سی شاعری ایسی ہوتی ہے جس کا ٹھہر جانا کافی ہوتا ہے، کیوں کہ جب اس میں کچھ واقع ہی نہیں ہوتا تو اس میں آغاز کی کیفیت وہ نہ ہوگی جو کسی بیانیہ میں ہوتی ہے۔ اور جب آغاز نہ ہوگا تو انجام یا اختتام بھی غیر ضروری ہوگا۔ آخر ہائیکو، تنکا (Tanaka) وغیرہ میں یہی تو ہوتا ہے۔ ایک دو مثالیں جاپان کی مشہور قدیمی بیاض ''من یوشو'' (Manyoshou) میں مشمولہ تنکاؤں سے حاضر کرتا ہوں (ترجمہ محمد رئیس علوی):-

جب ہم دونوں ساتھ تھے پھر بھی
کوہ خزاں کو کرنا پار
بہت مشکل تھا
اب تو میرا بھائی اکیلا
کیسے ان کو پار کرے گا

☆

پہاڑی پر کھڑا تھا
پیڑ کے نیچے
تمہارا منتظر
شبنم کے قطروں نے
میرے کپڑے بھگوئے ہیں

☆

تاکایاما کوہ کے اوپر ہے شور
کونکوں کا جھنڈ یاماتو کی اور
جارہا ہے
گارہا ہے
زور زور

ہائیکو میں تو اس سے بھی کم '' کچھ واقع ہونے'' عنصر ہوتا ہے۔ ایک کا ترجمہ انگریزی سے پیش کرتا ہوں۔ (میں نے ترجمے میں سترہ سالوں کی قید نہیں رکھی ہے):-

میں نے چاند کو انگلیوں میں
اٹھا کر بالٹی میں گرایا...اور
اسے گھاس پر چھلکا دیا

اس طرح کی نظموں میں بہت کچھ ایسا ہو سکتا ہے جو نظم کے شروع ہونے کے پہلے اور ختم ہونے کے بعد ہوا ہو۔ لیکن ہمیں اس سے کوئی دلچسپی نہیں ہوتی۔ اکثر غزل کے شعر میں بھی تو ایسا ہوتا ہے۔ غزل کا شعر سن یا پڑھ کر ہم یہ نہیں پوچھتے، "پھر کیا ہوا؟" اور ظاہر ہے کہ یہ سوال ہر بیانیے کے لئے بامعنی ہوتا ہے۔ لہٰذا بیانیہ اس معنی میں وقت میں قید ہے کہ اس کا وجود ہی وقت پر منحصر ہے۔ اور شعر کے لئے ایسا لازمی نہیں۔

دوسری بات جس کا اعادہ میں نے اکثر کیا ہے، لیکن یاروں نے جوش مخالفت میں اس پر توجہ نہیں کی، یہ ہے کہ جب بیانیہ فکشن واقعات کو زمان کے چوکھٹے میں رکھ کر پیش کرتا ہے تو لامحالہ اس میں یہ صلاحیت ہوگی (یا پیدا ہو جائے گی) کہ مختلف زمانوں میں واقع ہونے والے واقعات کے درمیان ربط دریافت کرے۔ اور جب ربط دریافت کرنے کی مہم ہوگی تو کردار نگاری اور واقعات کی ترتیب کے نئے امکانات سامنے آئیں گے۔ اور ان نئے امکانات کا روشن ترین پہلو یہ ہے کہ ان میں انسانی نفسیات، مزاج، تقدیر، اور کسی بھی کردار کے ذہنی کوائف نہایت نزاکت اور گہرائی کے ساتھ بیان ہو سکیں گے۔ یہ وصف ایسا ہے جس سے شاعری، خاص کر اس طرح کی شاعری جس کا ذکر میں نے ابھی کیا ہے، یکسر محروم ہے۔

اس کو یوں بیان کر سکتے ہیں کہ اگر ہم بیانیہ کی تعریف کو محض ان روشوں تک محدود رکھیں جن میں تمام تر یا بیش از بیش تر الفاظ کا استعمال ہوتا ہے (یعنی جس میں صرف بتایا جاتا ہے، دکھایا نہیں جاتا) تو بھی ہمیں بیانیہ کی دنیا بہت وسیع معلوم ہوتی ہے۔ مثال کے طور پر غزل کا شعر ہے کہ جس

میں کبھی کبھی کوئی واقعہ بھی بیان ہوتا ہے۔ لیکن بعض ایسے شعروں میں بھی، جن میں بظاہر کوئی واقعہ نہیں بیان ہوتا، ہمیں کوئی نہ کوئی متکلم (موجود یا غائب، لیکن اپنے وجود کی طرف اشارہ کرتا ہوا) صاف نظر آتا ہے۔ اس کی وجہ یہ نہیں کہ غزل کے شعر کا متکلم خود اس کا شاعر ہی ہوتا ہے (جیسا کہ عندلیب شادانی جیسے بعض لوگ سمجھتے تھے، اور شاید اب بھی سمجھتے ہوں)۔ اس کی وجہ یہ ہے کہ کبھی کبھی غزل کے شعر میں بھی بیانیہ کی کارفرمائی دراندازہو سکتی ہے۔

مثال کے طور پر، ایسا نہیں کہ (مثلاً) مندرجہ ذیل شعر میں شاعر اور متکلم ایک ہی شخص ہے۔

زندگانی تو ہر طرح کاٹی
مر کے پھر جیونا قیامت ہے

یعنی اس شعر کا خالق تو شاہ مبارک آبرو نام کا ایک شخص ہے، لیکن اس کلام کی وہی حیثیت نہیں جو مثال کے طور پر، اس بات کی ہوتی کہ شاہ مبارک آبرو اپنی بیوی سے کہتے کہ نیک بخت ذرا روٹیاں ڈال دے، بڑے زور کی بھوک لگی ہے۔ یعنی شاعر کی تاریخی حیثیت اور اس کے شعر کا متکلم لامحالہ متحد نہیں ہوتے۔ ہو بھی سکتے ہیں۔ لیکن اس کے لئے دلیل شعر سے نہیں، کہیں اور سے لانا ہوگی۔ مثلاً آبرو کے خیال کو میر نے یوں لکھا

خوف قیامت کا یہی ہے کہ میر
ہم کو جیا بار دگر چاہیئے

اسی بات کو ملک قمی نے میر سے ڈیڑھ سو برس پہلے یوں کہہ دیا تھا

باکم از آشوب محشر نیست می ترسم کہ باز
ہمچو شمع کشتہ باید زندگی از سر گرفت

اب ظاہر ہے کہ یہ بات قریب قریب ناممکن ہے کہ ملک قمی اور میر اور آبرو کو قیامت کے بارے میں ایک ہی سا احساس اپنی ذاتی زندگی میں ہوا ہو۔ یہ لوگ تو دراصل غزل کے متکلم کے مختلف احساسات اور تجربات بیان کر رہے تھے۔ اور جہاں متکلم ہے، وہاں بیانیہ اگر براہ راست نہیں تو بیانیہ کا ہیولیٰ ضرور موجود ہے۔ یہی وجہ ہے کہ بعض جدید مغربی نقاد غزل کے متکلم

---

[1] اس شاعر کا نام عام طور پر "سدی"، یا "سدے" پڑھا جاتا ہے۔ اکبر نے "سودی" (اول غالباً مفتوح) لکھا ہے، نظم کے آخر میں "سودے" نظم کیا گیا ہے۔ لیکن یہ سہو کاتب ہو سکتا ہے۔ ساؤتھی خود اپنا نام اسی طرح ادا کرتا تھا جس طرح میں نے لکھا ہے، یعنی South ، یعنی جنوب سے تعلق رکھنے والا۔ امریکہ کے شہر باسٹن (Boston) کے جنوبی علاقے کو آج بھی Southie کہتے ہیں۔ ساؤتھی کی نظم اس وقت سامنے نہیں، لیکن مدت کی پڑھی ہوئی اس نظم کے بارے میں اتنا یاد ہے کہ اصل انگریزی میں بھی پانی کی نقشہ نگاری اسی انداز میں ہے، لیکن اکبر کا ترجمہ بالکل آزاد ہے، اور انگریزی اصل سے کم نہیں۔

کو ''راوی'' (Narrator) کہنا پسند کرتے ہیں اور غزل کی ہمہ گیر، ہمہ وقت مقبولیت کا سبب یہ بتاتے ہیں کہ غزل کا سامع غزل کے شعر کو بیانیہ کی سطح پر قبول کرتا ہے اور اس میں وہی پیچیدگیاں اور باریکیاں دیکھتا ہے جو بیانیہ میں ممکن ہیں۔ یہ بات غلط ہو یا صحیح، لیکن اس سے یہ تو ثابت ہی ہو جاتا ہے کہ غزل کے بھی شعر کو بیانیہ کی سطح پر دیکھنا ممکن ہے۔

ڈراما، فلم، اخباری فلم وغیرہ میں بیانیہ ہے یا نہیں، یہ سوال بڑی حد تک پیش کردگی پر مبنی ہے۔ اور پیش کردگی ہی پر مبنی کر کے خالص بیانیہ کو بھی تین انواع میں تقسیم کیا جا سکتا ہے:

(۱) لکھا ہوا بیانیہ، جو زبانی سنانے کے لئے خصوصی طور نہ لکھا گیا ہو۔ مثلاً ناول، افسانہ، سفرنامہ، تاریخ وغیرہ۔

(۲) ایسا بیانیہ جو صرف زبانی سنایا جائے۔ مثلاً داستان، جب تک وہ غیر تحریری شکل میں ہو۔

(۳) ایسا بیانیہ جو لکھا ہوا تو ہو، لیکن پہلے وہ زبانی سنایا گیا ہو۔ یا جسے زبانی سنانے کی غرض سے لکھا گیا ہو۔ مثلاً داستان، جب وہ زبانی سنانے کے کام کی ہو۔ لیکن جسے لکھ لیا گیا ہو یا چھاپ دیا گیا ہو۔

زبانی بیانیے کی بعض شکلیں حسب ذیل ہیں:-

(۱) ایسا بیانیہ جو زبانی یاد کر لیا گیا ہو اور پھر من و عن، یا تھوڑی بہت تبدیلی کے ساتھ سنایا جائے۔

(۲) ایسا بیانیہ جو پہلے لکھا جائے، پھر سنانے کی غرض سے زبانی یاد کر لیا جائے۔

(۳) ایسا بیانیہ جو سنانے کے وقت فی البدیہہ تصنیف کیا جائے۔

(۴) ایسا بیانیہ جو تھوڑا بہت زبانی یاد ہو اور بیچ بیچ میں اس میں فی البدیہہ حصے ملائے جائیں۔

(۵) ایسا بیانیہ جس کا صرف خاکہ بیان کنندہ کے ذہن میں ہو، باقی سب رنگ آمیزی فی البدیہہ ہو۔

ان سب کے مسائل الگ الگ طرح کے معاملات پیدا کرتے ہیں۔ یہ بھی ملحوظ رکھیے کہ جس طرح تحریری بیانیہ منظوم یا منثور ہو سکتا ہے، اسی طرح زبانی بیانیہ بھی منظوم یا منثور ہو سکتا ہے۔

وضعیاتی نقادوں نے بیانیہ پر بہت توجہ صرف کی ہے۔ شاید اس توجہ کے باعث بیانیہ کی تنقید اور اس کے نظریاتی مباحث یعنی بیانیات (Narratology) کو جدید تنقید میں اہم ترین مقام حاصل ہے۔ ایک بات یہ بھی ہے کہ بیانیہ کو پوری زندگی کا استعارہ کہہ سکتے ہیں۔ بقول زویتان ٹاڈاراف (Tzvetan Todorov)، بیانیہ برابر ہے حیات کے۔

بعض نقاد مثلاً فریڈرک جیمی سن (Frederic Jameson) بیانیہ کو ہمارے تجربۂ حقیقت کا contentless form (خالی ہیئت) قرار دیتے ہیں۔ ان کا کہنا ہے کہ اس کے ذریعہ ہم تاریخ کے تضادات کو اپنے لاشعور میں داب دیتے ہیں۔ جیمی سن کا خیال ہے کہ بیانیہ، محض اس وجہ سے کہ وہ بیانیہ ہے، تعبیر (interpretation) کا تقاضا کرتا ہے اور اس طرح ہمیں اس بات کا احساس دلاتا ہے کہ ظاہری معنی اور سطح کے نیچے پوشیدہ موضوع کی دو الگ الگ حقیقتیں ہیں۔ جیمی سن اپنے ان خیالات کو مارکسی تصور تاریخ و ادب کی پشت پناہی کے لئے استعمال کرتا ہے۔ ہمیں اس سے غرض نہیں۔ ہمیں تو صرف یہ کہنا ہے کہ بیانیہ آج کی تنقیدی فکر میں اس قدر اہم ہوگیا ہے کہ اس سے پوری زندگی کی تعبیر کا کام لینے کی کوششیں بھی ہوئی ہیں۔ اس وقت اتنا کہنا کافی ہوگا کہ جیمی سن نے بیانیہ کو جو اعلیٰ مقام عطا کرنے کی کوشش کی ہے، وہ ایک طرح سے ادب میں سیاسی اور مارکسی نظریاتی شعور کی ناگزیریت کے لئے ایک خاموش وکالت ہے۔ اس معاملے میں مدلل وکالت تو ہو نہیں سکتی، لہٰذا جیمی سن یہ کہہ کر بات برابر کرنا چاہتا ہے کہ صاحب سارا ہی بیانیہ اس ''سیاسی لاشعور'' (Political Unconscious) کا ظرف ہے جو ہر باشعور بیانیہ فن کار کے اندر موجود ہے۔ فن کار بس اسے کسی نہ کسی چادر میں لپیٹ کر اپنے بیانیہ میں ڈال دیتا ہے۔ ظاہر ہے کہ ایسی توجیہ، یا ایسی توضیح جو ہر معاملے پر یکساں جاری ہو سکے، دراصل

مافیہ سے عاری ہوتی ہے۔ (Explaining all is explaining nothing)۔ ہر چیز آئیڈیالوجی ہے، یہ کہنا اتنا ہی بے معنی ہے جتنا یہ کہنا کہ ہر چیز کی اصل جنس، یا جنسی تحرک ہے۔

بعض دوسرے مابعد وضعیاتی مفکر مثلاً ژاں فرانسوالیوتار (Jean Francois Lyotard) ان تمام فلسفوں کو جن میں پوری انسانی صورت حال بیان کرنے کی سعی ہوئی ہے (مثلاً افلاطونیت، نو افلاطونیت، ہیگل کی ماورائیت اور فلسفۂ تاریخ، مارکسزم) ان کو وہ بیانیۂ اعظم

Grand Narrative کا نام دیتے ہیں، کیوں کہ بیانیہ کسی انسانی صورت حال کو علامتی طور پر بیان کرتا ہے اور بیانیۂ اعظم وہ ہے جو تمام انسانی صورت حال کو بیان کرتا ہے۔ (اب یہ اور بات ہے کہ لیوتار اور اس کے ہم نوا ہر بیانیۂ اعظم کی صداقت کے منکر ہیں۔ یہ معاملہ بھی فی الحال ہماری بحث سے خارج ہے۔) بنیادی بات یہ ہے کہ آج بہت سے لوگوں کا خیال ہے کہ بیانیہ تعبیر کا تقاضا کرتا ہے اور تعبیر پیش بھی کرتا ہے۔

اگر افلاطونیت یا مارکسزم جیسے میزانیاتی (totalizing) فلسفوں کو بیانیۂ اعظم نہ بھی کہا جائے تو یہ بات بہر حال واضح ہے کہ تہذیب کی سطح پر بیانیہ انتہائی مرکزی مقام کا حامل ہے، جیسا کہ جے ہلس ملرJ. Hillis Miller نے حال (۱۹۹۰) میں کہا ہے، انسانی زندگی، زمانہ، تقدیر، شخصیت و ذات، ہم کہاں سے آئے ہیں؟ ہم جب تک یہاں ہیں، کیا کریں؟ ہمیں کہاں جانا ہے؟ ان سب باتوں کے بارے میں کسی تہذیب میں کیا تصورات جاری وساری ہیں، بیانیہ نہ صرف یہ کہ ان تصورات کو ضبط میں لاتا ہے، ان کو مستحکم کرتا ہے، بلکہ بسا اوقات وہ ان کی تخلیق بھی کرتا ہے۔

(۱۹۹۰)

نقد افسانہ اور افسانۂ نقد: ببیں تفاوت رہ

اپنے دوست زبیر رضوی کے رسالے" ذہن جدید" میں فکشن کی تنقید کے مباحثے میں مظفر علی سیّد کی اس دریافت پر مجھے تعجب ہوا کہ وارث علوی نے شمس الرحمٰن فاروقی کی تنقید متعلق بہ فکشن پر جو" گرفت" کی ہے وہ" ضروری" ہے۔

افسانے کے بارے میں میری تنقید پر وارث علوی گرفت کیا کر سکیں گے، جب اس باب میں ان کی دلچسپیاں، اور افسانے کی تنقید کی نوعیت کے بارے میں ان کے خیالات میری دلچسپیوں اور خیالات سے بالکل الگ ہیں؟ یہ ضرور کہا جا سکتا ہے کہ وارث علوی جس طرح کی تنقید فکشن پر پسند کرتے (اور شاید لکھتے بھی) ہیں وہ اور طرح کی ہے اور فاروقی جس طرح کی تنقید کے موید (اور اس پر عامل) ہیں، وہ اور طرح کی ہے۔ سیب اور نارنگی کا مقابلہ نہیں ہو سکتا۔ یہ بھی کہا جا سکتا ہے کہ وارث علوی ان سروکاروں کو سمجھ ہی نہیں سکتے جو فاروقی نے اپنے نقد افسانہ میں پیش پیش رکھے ہیں۔

مثال کے طور پر، وارث علوی کو مندرجہ ذیل قسم کے سوالات سے دلچسپی ہے:

(۱) فکشن میں آفاقی تصورات اور کائناتی حقائق [اصلاً تو یہ ذاتی اخلاقیات کا ہی دوسرا نام ہے، لیکن وارث علوی جیسے نقاد، اور ان سے پہلے ترقی پسند نقاد، اپنا دل خوش کرنے کے لئے اپنے ذاتی عقائد کو آفاقی اور کائناتی سچائی کا حامل کہہ لیا کرتے تھے] کس طرح بیان ہوں؟ ان

چیزوں کی اہمیت سماجی حقیقت نگاری کو ملحوظ رکھتے ہوئے بیان کرو۔

(۲) کردار نگاری میں باریکی اور پیچیدگی سے کیا مراد ہے؟ ای۔ ایم۔ فارسٹر (E.M.Forster) کے حوالے سے بیان کرو۔ بہت ہمت کرو تو پرسی لباک (Percy Lubbock) اور ہنری جیمس (Henry James) سے پوچھ کر آؤ۔

(۳) ابتدائے آفرینش سے انسان کہانی کہتا آرہا ہے [اس بات سے بحث نہیں کہ کسی کے پاس اس بات کا ثبوت نہیں کہ ''ابتدائے آفرینش'' سے انسان واقعی کہانی، یا قصہ، یا اس طرح کی کوئی بھی چیز، کہتا آیا ہے] لہٰذا فکشن میں قصہ پن ہونا چاہئے۔ اس موضوع پر پچاس صفحات سے زیادہ کا مضمون لکھو۔

(۴) پلاٹ کی خوبی اس میں ہے کہ وہ مربوط ہو اور پڑھنے والا ہر قدم پر پوچھے کہ اب کیا ہوگا؟ اس اصول کو تیرتھ رام فیروز پوری، ابن صفی، سعادت حسن منٹو اور سلام بن رزاق کے حوالے سے مفصل بیان کرو۔

(۵) افسانے میں زندگی کا مشاہدہ اور مطالعہ ہونا چاہئے۔ دعویٰ کرو کہ زندگی وہی ہے جو تم دیکھ رہے ہو اور مشاہدہ وہی درست ہے جو تمھارا ہو۔ (دلیل کی ضرورت نہیں، زور زور سے کہنے سے کام چل جائے گا)۔

(۶) فکشن میں نفسیاتی سچائی کو کرداروں کی ذہنی کشمکش کے ذریعہ ظاہر ہونا چاہیئے۔ ثابت کرو۔ (اس بات سے کوئی بحث نہ کرو کہ نفسیاتی سچائی تک پہنچنا کم و بیش غیر ممکن ہے اور جس چیز کو ہم نفسیاتی سچائی کہتے ہیں وہ دراصل ہمارے عقائد اور تعصبات کا ملغوبہ ہوتی ہے)۔

(۷) افسانے میں واقعیت کا تصور کیا ہے؟ پریم چند اور منٹو کے افسانوں میں عورت کے کردار اور دیہات کی منظر کشی کی تفصیل بتاتے ہوئے واقعیت کی وضاحت کرو۔

اگر ان سوالوں کو پڑھ کر آپ کو ہنسی آئے تو قصور میرا نہیں، ہمارے افسانہ نگاروں کا بھی نہیں۔ اس کے برخلاف، فکشن کی تنقید میں مجھے جن سوالوں سے دلچسپی ہے وہ کچھ اس قسم کے ہیں:

(۱) بیانیہ کی کتنی قسمیں ممکن ہیں؟ ان میں فکشن کا کیا مقام ہے؟ تمام اقسام کی تعریف بیان کرو۔

(۲) بیانیہ کی محفل میں فکشن کو جو مقام حاصل ہے اس کی کیا وجہ ہے؟

تحریریں ناول ہیں ہی نہیں (ملاحظہ ہو محمد احسن فاروقی کا مضمون)، تو پھر نذیر احمد پر بحث کیا ہوتی؟ اگر ہم یہ طے کر لیتے کہ ناول کیا ہوتا ہے، اور (مثلاً) ''توبۃ النصوح'' اور ''فسانۂ آزاد'' ناول ہیں کہ نہیں، تو ہم شاید فکشن کے بارے میں زیادہ سنجیدہ ہوتے۔ دوسری بات یہ کہ فکشن بہر حال تخلیقی کارگزاری ہے، لہٰذا شاعری کے بہت سے اصول فکشن پر بھی منطبق ہو سکتے ہیں۔ لہٰذا فکشن پر الگ سے بات نہ ہوئی، اور کیوں ہوتی جب حالی نے مقدمے میں مرثیہ اور مثنوی کے تحت فکشن کے بھی اصول کم و بیش بیان کر دیے تھے (یعنی فکشن کے جو اصول ان کے خیال میں ہونا چاہئے تھے)۔ ہمارا سارا جدید فکشن (از نذیر احمد تا منٹو) حالی کے بتائے ہوئے اصولوں پر ہی کار بند رہا ہے، اور وہ اصول درج تھے ''مقدمۂ شعر و شاعری'' میں، اس میں قصور فکشن کا ہے کہ شاعری کا؟

ہاں فکشن کے جدید نقاد کا تصور البتہ ہے کہ وہ شروع ہی سے مابعد الطبیعیات میں لگ گیا۔ آپ غور کریں کہ سوالوں کی جو فہرست میں نے اول رکھی ہے ان میں سے کوئی ایسا نہیں جسے عام تخلیقی ادب کی بحث میں نہ اٹھایا جا سکے، اور کوئی ایسا نہیں جس کا جواب ذاتی تعصب کو راہ دیئے بغیر ممکن ہو۔ یہ سوالات شاعری کی تنقید میں بھی تقریباً تمام و کمال بامعنی ہیں، لیکن اس تنقید میں، جو تنقید کے نام خوش گپی، رائے زنی، اور/یا کٹھ حجتی ہوتی ہے۔ لیکن جو فہرست میں نے دوم رکھی ہے ان میں شاید ہی کوئی ایسا ہو جسے شاعری کی تنقید کے لیے بھی تمام و کمال بامعنی کہا جا سکے۔ لارنس (D.H.lawrence) نے کہا تھا کہ

Fiction teaches us to recoil from things dead.

جملہ نہایت خوبصورت اور مابعد الطبیعیاتی ہے۔ لیکن اس بات سے قطع نظر کہ اس کا اطلاق کس فکشن پر ہو سکتا ہے اور کس پر نہیں؟ آپ اس فقرے کو یوں کر دیں:-

Poetry teaches us to recoil from things dead.

کہئے کچھ فرق پڑا؟ ظاہر ہے کہ نہیں۔ اس شکل میں بھی یہ قول اتنا ہی صحیح (یا غلط) ہے جتنا اپنی اصل شکل میں تھا۔ تو پھر ایسی تنقید سے کیا حاصل؟ برٹرنڈ رسل نے ہیگل پر تمسخرانہ انداز میں نکتہ چینی کرتے ہوئے بڑی گہری بات کہی تھی کہ ہیگل Absolute idea کا قائل ہے۔ اور Absolute idea ہے کیا؟ رسل کا کہنا ہے کہ بقول ہیگل Absolute idea خالص وجود ہے، اور وجود کی خالص ترین شکل حسب ذیل ہے:

Absolute idea thinking about Absolute idea

بقول رسل، ممکن ہے یہ بڑی گہری عہد ساز بات ہو لیکن اس سے مجھے کچھ ملتا نہیں۔ اسی دن سے میں نے رسل کی بات گرہ میں باندھ لی کہ میاں، اشیا اور موجودات کو اس طرح بیان کرو اور اس طرح ان کی درجہ بندی کرو کہ ان کا باہم امتیاز ممکن حد تک نمایاں ہو سکے۔ مثال کے طور پر مندرجہ ذیل قول ایک بہت معتبر نقاد کا ہے:

''بیدی کی حقیقت نگاری کا معاملہ کچھ ایسا ہے کہ اسے ہم نہ تو معاشرتی حقیقت نگاری کہہ سکتے ہیں نہ سیاسی، نہ نفسیاتی۔ ان کی حقیقت نگاری ایسی کسی بھی سطح پر اس کی شرطوں کے ساتھ نہیں نکی۔''

معاف کیجئے گا، گڑبڑ ہو گئی۔ میں نقل کرنے میں ذرا چوک گیا۔ دراصل یہ عبارت یوں ہے:

> ''منٹو کی حقیقت نگاری کا معاملہ کچھ ایسا ہے کہ اسے ہم نہ تو معاشرتی حقیقت نگاری کہہ سکتے ہیں نہ سیاسی نہ نفسیاتی۔ ان کی حقیقت نگاری ایسی کسی بھی سطح پر اس کی شرطوں کے ساتھ نہیں نکتی۔''

یعنی اگر آپ عمومی طرز میں گفتگو کریں، اور جو باتیں آپ بیان کریں ان کا تعلق فن پارے سے زیادہ غیر فنی باتوں سے ہو تو نام بدل بدل کر انھیں باتوں کو آپ کئی جگہ چلا سکتے ہیں۔ معاشرتی/سیاسی/نفسیاتی حقیقت نگاری، اور ان حقیقت نگاریوں کی شرطیں، ان باتوں کا تعلق براہ راست ادب سے نہیں، لیکن اگر ہو بھی تو ان کی صفات اور شرائط بیان کئے بغیر آپ انھیں قائم نہیں کر سکتے، صرف لفظی طوطا مینا اڑا سکتے ہیں۔ دوسری مثال کے طور پر مندرجہ ذیل قول ایک اور بھی معتبر نقاد کا ہے:

''انتظار حسین کے اسلوب تحریر میں اب غضب کی چستی ہے۔ ''زناری'' اتنا گٹھا ہوا چست اور مکمل افسانہ ہے کہ اس میں ایک لفظ بھی گھٹایا یا بڑھایا نہیں جا سکتا۔''

شاید مجھ سے پھر غلطی ہو گئی۔ معافی چاہتا ہوں، اصل جملہ یوں ہے:

''منٹو کے اسلوب تحریر میں اب غضب کی چستی ہے۔ ''ٹھنڈا گوشت'' اتنا گٹھا ہوا، چست اور مکمل افسانہ ہے کہ اس میں ایک لفظ بھی گھٹایا یا بڑھایا نہیں جا سکتا۔''

حقیقت یہ ہے کہ عبارت نمبر ایک دراصل پریم چند کے بارے میں تھی، اور عبارت نمبر

دو کا موضوع سعادت حسن منٹو تھے۔ میں نے انھیں نام بدل کر بیدی اور انتظار حسین پر بھی بے تکلف چسپاں کر دیا اور بات کچھ اعجوبہ نہ معلوم ہوئی۔ آپ دیکھ ہی رہے ہیں کہ یہ اس لئے ممکن ہو سکا کہ یہ رائیں فکشن کی Theory کے احساس سے کوسوں دور، مابعد الطبیعیاتی انداز کی تعمیم زدہ فضولیات ہیں جنھیں ہم تنقید کے نام پر جہلا کے بازار کے میں بیچنے آئے ہیں۔ غور کریں، جس زبان میں فکشن کی تنقید کا یہ معیار ہو اس میں فکشن کی تنقید کی روایت کی داغ بیل کہاں سے پڑے گی؟ فکشن کی ماہیت اور اس کے طرز وجود پر ہم اتنا ہی جانتے ہیں جتنا ہم کو ۱۹۲۰ تا ۱۹۴۰ کے بی۔ اے/ایم۔اے انگریزی کلاسوں پڑھایا گیا۔ ۱۹۲۰ اور ۱۹۴۰ ہی کیوں، جب میں نے ۱۹۵۵ میں ایم۔اے کیا تو بھی یہی لوگ ہمارے امام اور مقتدی تھے: ای ایم فارسٹر (E.M.Forster) پرسی لباک (PercyLubbock) اور ایڈون میور (Edwin Muir)۔ بہت آگے گئے تو ہنری جیمس سے کچھ جھنک لائے۔ ہمارے اساتذہ میں جو لوگ اشتراکیت سے متاثر تھے ان کے لیے فکشن کا سب سے بڑا نقاد رالف فاکس (Ralph Fox) جیسا احمق تھا اور اصناف کا سب سے بڑا فلسفہ طراز کرسٹوفر کاڈویل (Christopher Caudwell) جیسا معصوم، جس نے انگریزی ادب کی تاریخ بھی ٹھیک سے نہ پڑھی تھی۔ بعد کے لوگوں نے بہت تیر مارا تو ای این واٹ (Ian Watt) کو اٹھالائے۔ اور وہ اردو والے جنھوں نے بی۔ اے تک بھی انگریزی نہ پڑھی تھی، ان کا قبلہ ڈبلیو۔ ایچ ۔ہڈسن (W. H. Hudson) تھا اور بیت المقدس، اسکاٹ جیمس (R. A. Scott-James) ملحوظ رہے کہ ہڈسن اور اسکاٹ جیمس وہ مصنف تھے جنھیں اس زمانے میں اسکول کے بچے بھی پڑھنا پسند نہ کرتے، اور آج تو انگریزی کا معمولی نقاد ان کا حوالہ دینے سے پہلے مر جانا پسند کرے گا۔ جو بہت ہمت والے تھے انھوں نے پریم چند کے یہاں ٹالسٹائی کا ذکر پڑھ یا سن کر کسی انسائیکلوپیڈیا سے ٹالسٹائی آن آرٹ (Tolstoy on Art) کے بارے میں کچھ معلوم کر لیا۔ بنیادی طور پر ہمارے نقادوں کی بصیرت کا منارۂ نور وہی "مقدمۂ شعر و شاعری" رہا۔ ایک محمد حسن عسکری بے چارے تھے، لیکن سور ما چنا بھاڑ نہیں پھوڑ سکتا۔

غور کریں جب آپ کے پاس کوئی Theory ہی نہیں ہے، جب آپ جانتے ہی نہیں کہ افسانہ بنتا کیسے ہے؟ کوئی بیانیہ معنی خیز کس طرح ہوتا ہے؟ وہ کیا عناصر ہیں جن کے بارے میں ہم عام طور پر کہہ سکتے ہیں کہ وہ فکشن میں ہوں گے لیکن شاعری میں نہ ہوں گے؟ وہ کیا

طریقے ہیں جن کے ذریعہ مصنف اپنے راوی کو کام میں لاتا ہے یا اس کا استعمال بیجا کرتا ہے اور ہمیں اپنی بیانیہ چالاکی کی انگلیوں پر نچاتا ہے؟ تو آپ افسانے پر تنقید کس طرح لکھیں گے؟ پھر تو آپ یہی لکھ سکتے ہیں کہ افسانے کی تنقید کے نام پر plot summary لکھ دیں۔ بالکل اسی طرح، جس طرح شاعری کے نقادغزل کے شعر کا مختصر مطلب بیان کرتے ہیں اور کہتے ہیں کہ مثلاً" غالب بڑے خود دار تھے، ان کے کلام میں اپنی شخصیت، اپنی خودی کا احساس ہے۔ حفظ نفس کی ان کے نزدیک بڑی اہمیت تھی، چنانچہ انھوں نے خود کہا ہے۔

بندگی میں بھی وہ آزادہ وخود بیں ہیں کہ ہم
الٹے پھر آئے در کعبہ اگر وا نہ ہوا"

(سامعین/قارئین کا ردعمل: سبحان اللہ کیا اچھی بات کہی ہے! غالب واقعی بڑے خود دار تھے۔)

آپ شاید خیال کرتے ہوں کہ یہ سب کہہ کر میں شاعری/فکشن کی تنقید کی پیروڈی کر رہا ہوں۔افسوس کہ ایسا نہیں ہے۔آپ ہمارے بعض مستند نقادوں کے اقتباسات ملاحظہ فرمائیں:

(۱)اور پھر کہانی ایک اور موڑ لیتی ہے جو اس کہانی کا نقطۂ عروج ہے۔ بھاگو کی بیوی بیمار پڑ جاتی ہے اس کے باوجود وہ کوارنٹین میں کام کرنے جاتا ہے اور جب وہ رات کو آکر اپنی بیوی کی حالت غیر دیکھتا ہے تو ڈاکٹر کے پاس دوڑا ہوا جاتا ہے۔ ظاہر ہے ڈاکٹر کی شخصیت اس کے مقابلے میں اب کم نظر آنا شروع ہوجاتی ہے۔ وہ بھاگو کے ساتھ جانے سے انکار کر دیتا ہے۔مگر وہی جذبۂ تاسف پھر ابھر آتا ہے اور وہ بھاگو کی بیوی کو دیکھنے جاتا ہے مگر اس کی کوشش ناکام رہتی ہے۔

(۲)پریم چند کا ذہن ارتقا پذیر تھا، ان کا فن حالات کے ساتھ ترقی کر رہا تھا۔ ان کے خیالات واقعات کی رفتار کا ساتھ دے رہے تھے۔ وہ ہندوستانی عوام کی روح میں اتر کر ان کے دکھ درد، ان کے کرب و اضطراب، ان کی مایوسی اور امید ان کے خوابوں اور خیالوں کو دیکھ سکتے تھے...وہ براہ راست عوام کے پاس گئے اور ان کی تکلیف اور خوشیوں میں شریک ہوئے۔

(۳)رنڈی کیا ہے؟ زندگی کا کچا چٹھا کیا ہے۔ انسان اصل میں کیا ہے، یہ

جاننے کے لئے فن کار اخلاقیات، مذہب اور فلسفوں کے غبار سے اپنے ذہن کو صاف کرتا ہے۔ برہنہ آنکھ سے حقیقت کا مشاہدہ کرتا ہے اور زندگی کے ہر گھاؤ کو اپنی کھال پر جھیلتا ہے۔ منٹو ایسا ہی فن کار تھا اور اسی لیے بڑا فن کار تھا۔ اسے فکر اخلاقیات کو بچانے کی نہیں بلکہ حقیقت کو پانے کی تھی۔

اقتباس نمبر ایک تو plot summary ہے نہایت تجلجی زبان میں، اس کے صرف دو فقروں میں تنقیدی شعور کا مرجھایا ہوا سا چہرہ جھانکتا ہے۔ میں پوچھتا ہوں مجھے پلاٹ سمری پڑھنی ہو تو اصل افسانہ کیوں نہ پڑھ لوں؟ (ٹالسٹائے سے کسی نے پوچھا کہ تم نے Anna Karenina میں کیا کہنا چاہا تھا؟ اس نے جواب دیا۔ ''شروع سے آخر تک پورا ناول پڑھ جاؤ'')۔ لیکن ہمارے اکثر نقاد پلاٹ سمری کو فکشن کا بدل سمجھتے ہیں، اور بعض تو اس شوق و شغف سے پلاٹ سمری لکھتے ہیں کہ لگتا ہے کہ وہ اسے فکشن کا بدل نہیں، بلکہ اس سے بہتر سمجھتے ہیں۔ اقتباس ۲ اور ۳ میں کوئی فرق نہیں۔ دونوں میں زندگی اور فکشن کے بارے میں معصوم تعمیمات ہیں۔ دونوں ایسے فقروں سے بھرے ہوئے ہیں جن کا کوئی مفہوم نہیں، (معلوم ہوا مہمل گو ہونے کے لیے ترقی پسند ہونا لازم نہیں)۔ یا پھر ان میں ایسے فقرے ہیں جنھیں سادہ لوحی کا اظہار کہا جا سکتا ہے۔ دونوں کے مصنفوں کی ذہنی عمر برس پندرہ یا کہ سولہ کا سن سے زیادہ نہیں۔ مثلاً:

۱۔ ''پریم چند کا ذہن ارتقا پذیر تھا۔''

ارتقا پذیر تو ہر ایک کا ذہن ہوتا ہے اس میں پریم چند کی تخصیص کیا ہے؟ اور ہر شخص کا ذہن ایک خاص عمر کو پہنچنے کے بعد ارتقا کرنا بند کر دیتا ہے۔ مصنف کو کیوں کر معلوم ہوا کہ پریم چند کا ذہن آخر تک ارتقا کرتا رہا؟

۲۔ ''ان کا فن حالات کے ساتھ ترقی کر رہا تھا۔''

کس قسم کی ترقی؟ کس قسم کے حالات؟ کیا پریم چند کے زمانے میں حالات واقعی ترقی پذیر تھے؟ اس بات کا کیا ثبوت ہے کہ پریم چند کا فن حالات کے ساتھ ترقی پذیر تھا، یعنی دونوں میں ترقی ہو رہی تھی اور دونوں ترقیاں ایک دوسری سے مربوط تھیں؟

۳۔ ''ان کے خیالات واقعات کی رفتار کا ساتھ دے رہے تھے۔''

یعنی چہ؟ واقعات کی رفتار کیا تھی اور خیالات اس کا ساتھ کس طرح دے رہے تھے؟

خیال کی رفتار کس نے ناپی ہے؟ خیال تو عام طور پر روشنی سے بھی زیادہ تیز رفتار ہوتا ہے۔اور اگر پریم چند کے خیالات واقعات کی رفتار کا واقعی ساتھ دے رہے تھے تب تو پریم چند نہایت غبی اور معوج الذہن آدمی رہے ہوں گے۔ اور اگر بالفرض یہ کوئی خوبی ہی ہے کہ انسان کے خیالات کی رفتار اور واقعات کی رفتار ایک ہی ہو، تو اس سے پریم چند کی بڑائی کس طرح ثابت ہوتی ہے؟

۴۔ ''رنڈی کیا ہے؟ زندگی کا کچا چٹھا کیا ہے۔ انسان اصل میں کیا ہے، یہ جاننے کے لئے فن کار اخلاقیات، مذہب اور فلسفوں کے غبار سے اپنے ذہن کو صاف کرتا ہے۔''

کیا زندگی کا کچا چٹھا صرف رنڈی ہے؟ پھر دنیا میں کون ایسا فن کار ہے جس کے ذہن میں اخلاق، مذہب یا فلسفے کا کوئی بھی تصور نہ ہو؟ اور نقاد صاحب کس بنا پر ان تصورات کو ''غبار'' سے تعبیر کر رہے ہیں؟ تصور کا ہونا برا نہیں ہے، تصور میں قید ہونا برا ہے۔ پھر کون مائی کا لال ایسا ہے جو واقعی جان سکے کہ انسان اصل میں کیا ہے اور زندگی کا ''کچا چٹھا'' کیا ہے؟ ہاں کوشش تو سبھی کرتے ہیں، فدا علی خنجر لکھنوی بھی اور دستہ ئفسکی بھی۔

افسوس کی ایک بات یہ بھی ہے کہ نقاد موصوف کو'' کچا چٹھا'' کے معنی نہیں معلوم۔ وہ یہ نہیں جانتے کہ یہ ہمیشہ برے معنی میں بولا جاتا ہے۔ یہ محاورہ تجارت اور لین دین کے عالم سے ہے۔ ''چٹھا'' کے معنی ہیں ''فرد، خاص کر فرد حساب اور فرد ادائگی رقومات۔'' اور ''کچا'' سے مراد ہے ''وہ حساب، یا نقشہ، یا بیان جس میں سب کچھ درج کیا جاتا ہے، مختلف مدوں کے حساب ایک ہی جگہ لکھ لئے جاتے ہیں۔'' لہٰذا '' کچا چٹھا'' وہ بہی کھاتا ہے جس میں سارا حساب درج کر دیا گیا ہو، کچھ چھپایا یا گھٹایا بڑھا نہ گیا ہو۔ کسی کا'' کچا چٹھا'' بیان کرنے سے مراد ہے ''کسی کے سارے حالات بیان کرنا، خاص کر وہ حالات بیان کرنا جنھیں کوئی عموماً پوشیدہ رکھنا پسند کرے''۔

۵۔ ''برہنہ آنکھ سے حقیقت کا مشاہدہ کرتا ہے۔''

حقیقت کوئی مرئی شے نہیں ہے کہ اس کے مشاہدے کے لئے برہنہ، نیم برہنہ، یا خوردبینی آنکھ کی احتیاج ہو۔ حقیقت کا مشاہدہ معمولی آنکھ تو کیا زبردست ترین خورد بین سے بھی نہیں ہو سکتا۔ ہائسن برگ (Heisenberg) کے Uncertainty Principle کی دریافت اور شہرت یافتگی کے بعد تو اردو والوں کو بھی معلوم ہو گیا ہو گا کہ حقیقت کا مشاہدہ نہیں

ہوتا، اس کے بارے میں رائے یا مفروضے قائم ہو سکتے ہیں۔ ہاں حقیقت کے اس تصور کا مشاہدہ ہو سکتا ہے جو ہمارے ذہن میں ہے، اور وہ بھی برہنہ آنکھ سے نہیں، بلکہ دیکھنے والے کی قوت ادراک اور طرز ادراک کی حدوں کے اندر رہ کر۔

۶۔ ''وہ براہ راست عوام کے پاس گئے۔''

عوام کیا کسی آدمی کا نام ہے؟ اور ''براہ راست'' جانے کا کیا مطلب ہے؟ کیا ''عوام کے پاس جانے'' کا کوئی راستہ بالواسطہ بھی ہوتا ہے؟

یہ بات ظاہر ہے کہ نقاد نمبر ایک نہایت کمزور قسم کا Readers' Digest تیار کر رہا ہے اور نقاد نمبر دو اور تین نہایت افسوس ناک قسم کے خیالی طوطا مینا اڑا رہے ہیں۔ اس پر بھی ہمارے یہاں فکشن کی تنقید کی روایت کی بات کی جا رہی ہے۔ یہاں تو یہ عالم ہے کہ ممتاز شیریں تک ''بیانیہ'' سے مراد لیتی ہیں ایسا فکشن جس میں مکالمہ بہت کم ہو (بلکہ نہ ہو) اور جو واحد حاضر میں، یا کسی مرکزی کردار کے نقطۂ نگاہ سے، یا اس کے شعور کے حوالے سے لکھا جائے۔ بدنام ہو گے جانے بھی دو امتحان کو۔

(۱۹۹۰)

اشاریہ

کتاب نما کے خصوصی شمارے

مجتبیٰ حسین نمبر	مرتبہ: ڈاکٹر محمد کاظم	125/-
حنیف ترین نمبر	مرتبہ: سہیل انجم	175/-
رشید حسن خاں نمبر	مرتبہ: اطہر فاروقی	125/-
میر ببر علی انیس نمبر	مرتبہ: غلام حیدر	180/-
علی محمد خسرو نمبر	مرتبہ: پروفیسر اختر الواسع	90/
حامدی کاشمیری نمبر	مرتبہ: کوثر مظہری	175-/
محبوب حسین جگر نمبر	مرتبہ: پروفیسر نثار احمد فاروقی	75/-
جمنا داس اختر نمبر	مرتبہ: گربچن چندن	90/-
شمس الرحمٰن فاروقی نمبر	مرتبہ: احمد محفوظ	80/-
اردو افسانہ بمبئی میں	مرتبہ: الیاس شوقی	51/-
مغیث الدین فریدی نمبر	مرتبہ: ضمیر احمد صدیقی	45/-
خواجہ حسن نظامی نمبر	مرتبہ: نثار احمد فاروقی / ریحان احمد عباسی	75/-
عبدالوحید صدیقی نمبر	مرتبہ: پروانہ ردولوی	51/-
غلام ربانی تاباں نمبر	مرتبہ: اجمل اجملی	75/-
اختر سعید خاں نمبر	مرتبہ: ڈاکٹر سید حامد حسین	51/-
نثار احمد فاروقی نمبر	مرتبہ: ڈاکٹر خلیق انجم	51/-
پروفیسر گوپی چند نارنگ نمبر	مرتبہ: شہریار / ابوالکلام قاسمی	60/-
ڈاکٹر خلیق انجم نمبر	مرتبہ: ایم حبیب خاں	90/-
خواجہ احمد فاروقی نمبر	مرتبہ: خلیق انجم	45/-
عابد علی خاں نمبر	مرتبہ: مجتبیٰ حسین	45/-
ڈاکٹر اجمل اجملی نمبر	مرتبہ: علی احمد فاطمی / عذرا حبیب	45/-
فرمان فتح پوری نمبر	مرتبہ: خلیق انجم	25/-
سردار جعفری نمبر	مرتبہ: رفیعہ شبنم عابدی	(زیر طبع)
صالحہ عابد حسین نمبر	مرتبہ: عزیز قریشی	45/-
نئی نظم کا سفر	مرتبہ: خلیل الرحمٰن اعظمی	80/-
مشرقی علوم و السنہ پر تحقیق	حامد حسین	3/-
ڈاکٹر سید عابد حسین نمبر	کرنل بشیر حسین زیدی	16/-
مولانا عمر محمد خاں شہاب نمبر	(مکتبہ جامعہ)	10/-
جگن ناتھ آزاد نمبر	مرتبہ: ایم حبیب خاں	51/-
عرش ملسیانی نمبر	مالک رام	12/50
سکندر علی وجد نمبر	یوسف ناظم	(زیر طبع)
لغت نویسی کے مسائل نمبر	پروفیسر گوپی چند نارنگ	35/-
عبداللطیف اعظمی نمبر	(مکتبہ جامعہ)	18/-
مشفق خواجہ نمبر	مرتبہ: ڈاکٹر خلیق انجم	30/-
جائزے	مرتبہ: مظفر حنفی	45/-

مکتبہ جامعہ لمیٹڈ کی نئی مطبوعات

تدریسی۔آموزشی،حکمت عملیاں

مرتبہ: ڈاکٹر محمد اختر صدیقی

اس میں تعلیمی تدریسی نفسیات اور عصری مقتضیات کو مدنظر رکھتے ہوئے مضامین شامل کیے گئے ہیں۔ جن کے مطالعے سے نئے تدریسی نظام اور تدریسی طریق کار سے متعلق طلبہ اور اساتذہ کی معلومات میں اضافہ ہوگا۔ کتاب میں مشمولہ تمام مضامین روایتی تدریسی نظام سے مختلف نئے تدریسی مفاہیم تک آگاہی عطا کرتے ہیں۔ اس کے مطالعے سے تدریس کے پیچیدہ عمل کو آسان بنایا جاسکتا ہے۔

قیمت:-/150 روپے

اسلامی بصیرتوں کے عصری ترجمان پروفیسر مشیر الحق

مرتبہ: فرحت احساس، اختر الواسع

زیر نظر کتاب کی اشاعت کا بنیادی مقصد مشیر صاحب کی علمی کاوشوں کے مطالعے اور تحقیق کی طرف اہل نظر کو متوجہ کرنا ہے تا کہ جو تفہیم وتعبیر اور تحقیق وجستجو کی راہیں انھوں نے کھولی تھیں، انھیں مزید وسعت دی جاسکے۔

قیمت:-/175 روپے

پطرس کے مضامین ایس۔اے بخاری

بخاری فقروں اور لطیفوں کی تجارت نہیں کرتے تھے۔ وہ خود ہر طرح کی متاع ہر جگہ پیدا کرلیا کرتے تھے، وہ تحریروں میں لطیفوں اور چٹکلوں کی پیوند نہیں لگاتے تھے۔ اسی ایک کتاب نے انھیں بلندی کے عروج تک پہنچادیا۔ قیمت:-/18 روپے

سرسید کی تعلیمی تحریک

پروفیسر اختر الواسع

زیر نظر کتاب میں مصنف نے اس سماجی پس منظر کا جائزہ لیا ہے جس میں سرسید نے آل انڈیا مسلم ایجوکیشنل کی بنیاد ڈالی تھی، اس کے ساتھ ساتھ انھوں نے سرسید کے طرز فکر اور ایک اعلا درجے کے تعلیمی ادارے کا نقشہ بھی پیش کیا ہے۔ طلبہ کے ساتھ ساتھ عام قارئین کے لیے بھی ایک مفید کتاب۔

(نیا اڈیشن) قیمت:-/125 روپے

انارکلی امتیاز علی تاج

'انارکلی' ایک لافانی ڈراما ہے۔ زبان وتخیل اور کردار ومناظر کے اعتبار سے بھی اور اسٹیج کے رموز وآداب اور اس سے پیدا ہونے والے تاثر کے اعتبار سے بھی۔ خوبصورت طباعت۔

قیمت-/18 روپے

داستان سے غزل کی کلاسیکی شعریات تک، اور جدیدیت کی شناخت سے لے کر عروض ولُغات تک، شمس الرحمن فاروقی کے تنقیدی عمل کا دائرہ وسیع بھی ہے اور ایسی بصیرت کا حامل بھی، جو معاصر اردو تنقید میں ایک منفرد مثال ہے۔

شمس الرحمن فاروقی ستمبر ۱۹۳۴ء میں پیدا ہوئے اور الٰہ آباد سے اعلیٰ تعلیم حاصل کی۔ وہ ہندوستانی سول سروس سے وابستہ رہنے کے بعد ۱۹۹۴ء میں ریٹائر ہوئے۔ انہوں نے ۱۹۶۶ء میں "شب خون" جاری کیا جو ہم عصر ادب کے معیاری جریدے کے طور پر آج تک اپنا امتیاز قائم کیے ہوئے ہے۔ شمس الرحمن فاروقی جامعہ ملیہ اسلامیہ، علی گڑھ یونیورسٹی اور یونیورسٹی آف پنسلوینیا سے بھی وابستہ رہے ہیں۔ انہیں اپنی ادبی خدمات پر متعدد اعزازات حاصل ہو چکے ہیں، جن میں معرکتہ الآراء کتاب "شعر شور انگیز" پر ۱۹۹۶ء کا "سرسوتی سمان" نمایاں ہے۔

''افسانے کی حمایت میں'' جدید افسانے کی تنقید میں ایک سنگ میل کا درجہ رکھتی ہے۔ اس کا پہلا اڈیشن مکتبہ جامعہ لمیٹڈ سے شائع ہوا تھا، پھر اس کا دوسرا اڈیشن نظر ثانی اور نئے مضامین کے اضافے کے ساتھ پاکستان سے شائع ہوا، اب اس کا تیسرا اڈیشن مکتبہ جامعہ لمیٹڈ سے پھر شائع کیا جا رہا ہے۔